









DIE

ELEUSINISCHEN GÖTTINNEN.



DIE

ELEUSINISCHEN GÖTTINNEN.

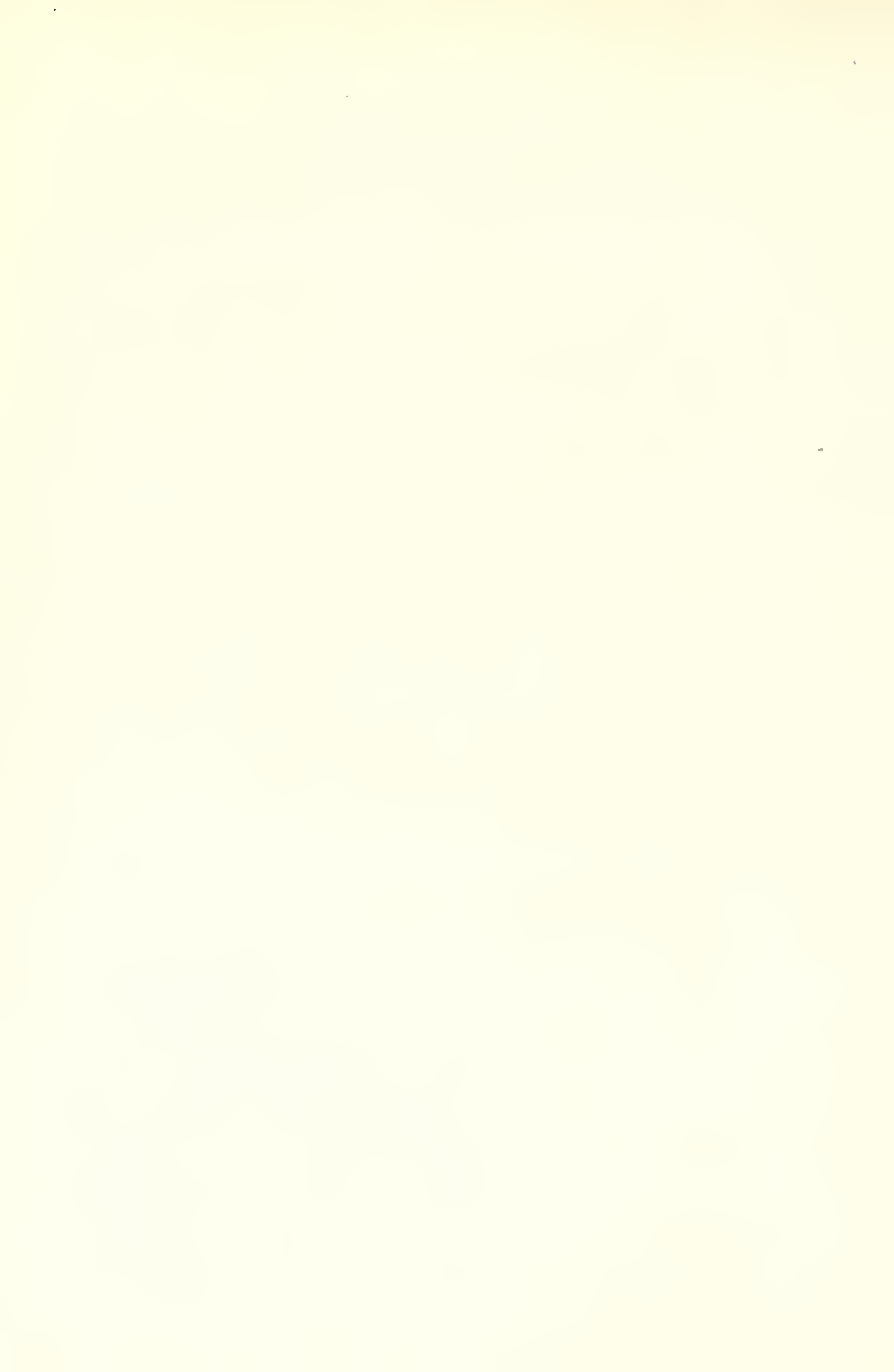
ENTWICKLUNG
IHRER TYPEN IN DER ATTISCHEN PLASTIK

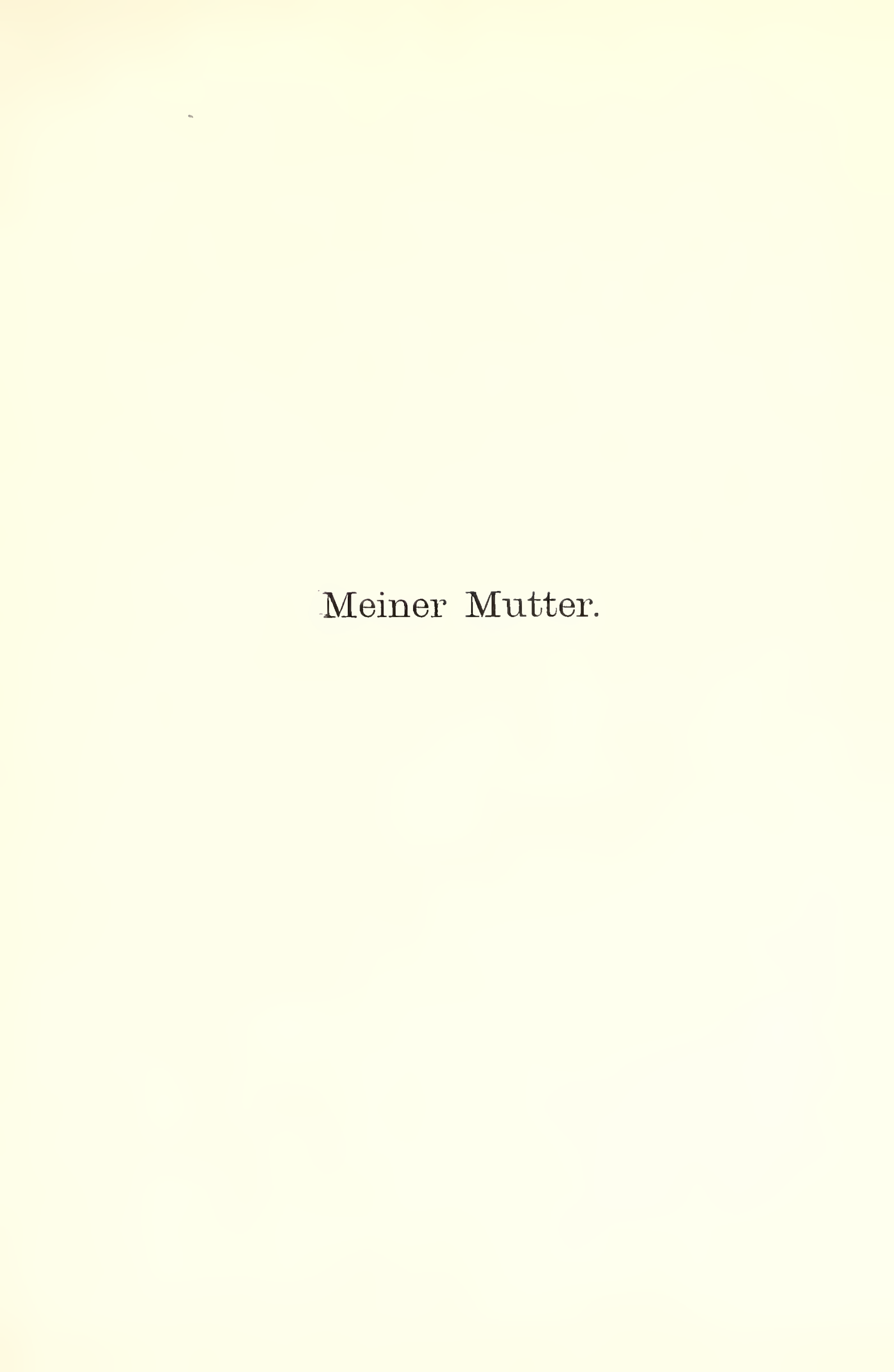
VON

Dr. MAX RUHLAND
OBERLEHRER.

Mit 3 Tafeln und 9 Abbildungen im Text.

STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1901.





Meiner Mutter.



Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Professor Adolf Michaelis, der mich während der Anfertigung vielfach durch freundlichen Rat unterstützte, vor allem mir auch wertvolle Hülfe auswärtiger Herren vermittelte. Dem hochverehrten Manne sei auch hier dafür ein Wort herzlichsten Dankes gesagt.

Die Herren Professoren Petersen, von Duhn, Klein-Prag, Dr. Imhoof Blumer, Dr. Arndt, sowie meine Freunde Dr. Gronau-Berlin und Dr. von Prott-Athen haben mich durch Mitteilungen oder Übersendung von Photographien in liebenswürdiger Weise gefördert. Ich erlaube mir daher, ihnen, wie den Herren Dr. Schorbach und Dr. Braunholtz von der Strassburger Bibliothek für ihre Bereitwilligkeit auf das lebhafteste zu danken.

STRASSBURG i. Els., im Januar 1901.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnis.

Berichtigung.

Seite 76 Zeile 15 ist statt „von rechts“: „nach rechts“ zu lesen.

Einleitung.

Die Bildner hellenischer Götterideale zeichneten die Grundlinien zu ihren Schöpfungen nach den Gestalten, die im homerischen Epos des Dichters Meisterhand mit unvergänglichen Zügen gemalt hatte: von Phidias wird berichtet, er habe seine Darstellung des Zeus von Olympia an ein ganz bestimmtes homerisches Wort (Α, 527) angeknüpft. Mag immerhin in Wirklichkeit seine Schöpfung einen andern als den in jenen Worten betonten Grundcharakter gehabt haben, diese Tradition bürgt dafür, in wie innige Verbindung der Hellene den Fürsten unter den Künstlern mit dem grossen Epiker zu bringen gewohnt war. Für die Nachwelt, die den Verlust so vieler Meisterwerke schmerzlich empfindet, ist dies von hohem Wert. Sie vermag noch jetzt den Linien nachzufahren, die im Epos uns bewahrt blieben: stets ist Homer der Hauptquell für die Herstellung des Kunstideals, mag es sich nun um Zeus und Poseidon oder um Hera und Athena handeln.

Wer aber das Ideal der Demeter ergründen möchte, wird vergebens aus diesem Quell zu schöpfen suchen. Ohne Zweifel gehört die Schützerin des Landbaues in den Kreis der ältesten Gottheiten von Hellas, dessen Bewohner so sehr der göttlichen Huld bedurften, um den zähen, steinigen Boden erfolgreich zu bestellen. So spricht auch Homer von der Demeter ξανθή, die Frucht und Spreu von einander sondert (Ε, 500), auf dreimal gepflügtem Acker sich zum Geliebten gesellt (ε, 125), allein dies sind nur gelegentliche Erwähnungen. In der That, die still friedliche Herrin des Feldes kann am Kampfgetümmel und an kühnen Irrfahrten der Helden nicht Anteil nehmen, auch steht sie den göttlichen Gefährten im Olymp bei Homer fast fremd gegenüber, keiner von ihnen gilt als ihr Gemahl. Da also die Persönlichkeit der Göttin sich weniger gut dem epischen Stoffe einfügte und hinter den übrigen zurücktrat, konnten auch die von den bildenden Künsten entwickelten Vorstellungen nicht durch das Epos zur Reife gelangen. Aber zeigen nicht die uns überkommenen Mythen ein wechselreiches, persönliches Schicksal der Göttin? Ist ihr Innenleben

nicht mannigfaltig und eigenartig gestaltet? Allerdings. Doch all dies ist nicht aus dem Volksepos hervorgegangen, sondern durch die Hymnendichter ausgebildet worden, die, wie Preller (Demeter und Persephone, S. 56) gezeigt hat, sich recht häufig mit Demeter befasst haben. Erhalten ist uns von diesen Dichtungen eine einzige, die (sie gilt ja als das älteste attische Literaturdenkmal) in dem siebenten Jahrhundert entstanden ist. Sie behandelt eine besondere Seite des Demetermythos, indem der Raub und die Wiederkehr der Tochter besungen werden. Offenbar hatte sie den Zweck, die Einsetzung des eleusinischen Kultes zu veranschaulichen, welcher auf jenen Ereignissen basirt.

Die eigentliche Thätigkeit Demeters, ihre specifischen Beziehungen zum Menschen treten hierbei zurück, betont wird das psychologische Moment, die tiefe seelische Erregung, die sie durchzittert, und die sich nach einander in verschiedener Weise äussert: wildes Dahinrasen, Ablegen der Göttlichkeit, dumpfes Hinbrüten, Abgeschiedenheit, Hass gegen Göttliches und Menschliches, alle diese Abstufungen unsäglichen Schmerzes durcheilt die Mutter. Sie, nicht die Ackergöttin, ist es, deren Schicksal und Wesen geschildert werden. Ein ergreifendes Thema des Schmerzes ähnlich diesem der Mutter um das verlorene Kind begegnet öfter in den Hymnen: Kybele sucht Attis, Aphrodite den Adonis; aber nirgend tönen die Accorde so voll, nie hallen sie so lange nach, wie im Leben Demeters. Sie kehrt zwar versöhnt in den Olymp zurück, nachdem ihr Kora wiedergeschenkt ist, allein jährlich erneut sich jene καταγωγή und damit auch der Schmerz über den neuen Verlust.

Musste aber ein solch bedeutsames, charakteristisches Moment, wie dieses, τὰ τῆς ψυχῆς πάθη, nicht auch auf die künstlerische Gesamtvorstellung von der Göttin nachhaltig wirken? Es scheint, als ob ein antikes Zeugnis diese Frage bejahe, jenes Wort des Clemens Alexandrinus, dass Demeter sich ἀπὸ τῆς συμφορᾶς erkennen lasse, so gut wie Dionysos ἀπὸ τῆς στολῆς. Dasselbe ist neuerdings mehrfach als Kriterium für das Demeterideal der plastischen Kunst angesehen worden. So meinte Preller (Demeter und Persephone, S. 90), man ersehe aus diesen Worten, dass „sich die bildende Kunst von den älteren Poesien vom Raube zu dem spätern Idealstile der Demeterbilder habe bestimmen lassen“, der Praxiteles verdankt werde. Overbeck (Kunst-Mythologie III, S. 439) schloss sich dieser Ansicht im wesentlichen an, indem er für die ältere Kunst die Ausbildung derjenigen Wesensseiten der Göttin vorbehielt, „bei denen die Kunst durch Darstellung von Schmerz und Trauer im Ausdrucke der Demeter ihr Ziel verfehlt haben würde“, also etwa bei

Bildern der Göttin als Aussenderin des Triptolemos und Spenderin des Segens. Allein man darf wohl bezweifeln, ob dieses Zeugnis, das einer spätern Zeit angehört und ganz vereinzelt dasteht, mit der Hymnendichtung in Zusammenhang gebracht, uns nötigt, eine reinliche Scheidung der Idealbilder in die einer segensreichen und einer schmerzerfüllten Gottheit vorzunehmen.

Allerdings bilden in den attischen Hymnen der Raub und die Wiederkehr der Kora den Brennpunkt des Mythos, aber als die Lichtquelle, aus der die Strahlen dorthin fallen, erscheint die Bedeutung Demeters als Schützerin des vegetativen Lebens. Raub und Wiederkehr sind Sinnbilder des Vergehens und Erstehens der Feldfrucht, im weiteren Sinne des vegetativen Lebens überhaupt. Werden jene Ereignisse jährlich gefeiert, so waren die Feste dem innersten Wesen der Demeter als der Segnerin des Feldes zugedacht. Waren mystische Weihen damit verbunden, so vermehrten sie die Ehrfurcht vor dem geheimnisvollen Wirken der Göttin, liessen aber die Grundlage ihres Wesens nicht ausser acht. Ein Künstler also, der seine Züge des Idealbildes aus den jene Feste besingenden Hymnen nahm, konnte auch durch sie nicht von dem ursprünglichen Charakter der Demeter als Schützerin des Feldbaues abgelenkt werden. Die seelische Erschütterung aber, deren in Cult und Poesie gedacht wurde, weicht, so stark sie auch war, schliesslich vor der Versöhnung und Wiedervereinigung, und so wird man, wo es sich um die Gestaltung eines alle hauptsächlichen Wesensmomente umfassenden Idealbildes handelt, ihr keinen beherrschenden Einfluss einzuräumen genötigt sein. Es musste vielmehr für die Plastik darauf ankommen, die dauernde Wirkung, welche jener Seelenkampf auf die Göttin ausübt, in dem Bilde auszudrücken: der unermessliche Schmerz heiligt für immer diese Mutter, verleiht ihr innere Weihe und würdigen, wehmutsvollen Ernst. Diese Nachwirkungen, nicht die Schmerzäusserung kann dem Idealbilde immanent sein, braucht auch da nicht zu verschwinden, wo etwa eine direkte Beziehung zum Raube vom Künstler nicht beabsichtigt war. Mit Bezug auf diese Grundstimmung möchte ich jene Worte des Clemens Alexandrinus verstanden wissen. Wenn in einigen Darstellungen — es sind ihrer wenige — der Schmerz auch actuell hervortritt, so verlassen sie dadurch den für das Ideal begrenzten Boden; zu einer neuen Grundauffassung der Göttin geben sie keinen Anlass.

Für die Form der äussern Erscheinung musste den Künstlern die den Hellenen innewohnende Vorstellung von Demeter als „der Mutter“ massgebend sein: die zahlreichen, aus dem Altertum vorliegenden Namens-

deutungen sind in der Auffassung des zweiten Bestandteiles übereinstimmend. Allerdings ist Demeter nicht gleich der Ge eine παμμήτωρ, sondern recht eigentlich die Mutter der Feldfrucht und in der mythischen Umdeutung τῆς κόρης. Von diesem Gesichtspuncte ausgehend, musste die Plastik in den Gesamt- und Einzelformen das Matronenhafte, Mütterliche, betonen, daneben aber den innigen, zwischen Mutter und Tochter bestehenden Verein äusserlich darzustellen bestrebt sein.

Hier wäre es am Platze, des Koraideals zu gedenken, wobei von vorne herein die Bedeutung der Göttin als Königin der Unterwelt unberücksichtigt bleibt, da sie als solche eine Sonderstellung einnimmt. Allein hier setzt uns die Tradition noch mehr in Verlegenheit. Homer nennt zwar Persephone, bringt sie aber nicht mit Demeter in Verbindung[1], die Hymnen bringen kaum etwas zu ihrer Charakterisirung. Lässt sich nun nicht etwa aus der Bezeichnung „ἡ κόρη", das Mädchen, ein ähnliches künstlerisches Leitmotiv ableiten, wie aus dem Namen Demeters? Overbeck, dem seinerzeit gerade hierfür wenig statuarisches Material vorlag, meinte, dass das rein Jungfräuliche nicht immer gleichmässig betont worden sei, dass erst später „eine bestimmte Herausbildung des Mädchentypus der Kora gegenüber dem Matronentypus der Demeter erfolgt" sei[2]. Allein die Gestaltung des Ideals war wohl auch hier mehr einheitlich. Stets hat die Kunst den Altersunterschied ausgedrückt[3], aber nicht immer auf dieselbe Weise. Ein schärferes Betonen jungfräulicher Körperformen scheint allerdings mehr der nach individueller Durchbildung hinarbeitenden Kunst des IV. Jahrhunderts eigen gewesen zu sein, was aber nicht ausschliesst, dass während der ersten Blütezeit das Bestreben vorhanden war, Kora durch mehr äusserliche Mittel, wie z. B. scharfes Differenziren der Gewandung, als jugendliche Gottheit erscheinen zu lassen.

Die Umrisse, welche wir für das Idealbild Demeters zu zeichnen versuchten, sind zu unsicher und fliessend, als dass man sie zur Auffindung einzelner Kunsttypen verwenden könnte. Dies ist um so misslicher, weil keine sicher beglaubigte Originaldarstellung erhalten ist ausser der knidischen Statue, welche noch dazu die Göttin in besonderer, eigenartiger Weise auffasst. Auch die kunstgeschichtliche Überlieferung lässt uns fast ganz

[1]) Buchholz, Homerische Realien III, 1, 300.

[2]) Kunstmythologie III, 442.

[3]) Vergl. Kekulé, Über die Entstehung der Götterideale, S. 19: „Können wir uns sie anders denken, als dass in Kora sich die Züge der Mutter verjüngt widerspiegeln?"

im Stich; denn über diejenigen Kultstätten, wo man am ersten Werke bedeutender, den Idealstil beeinflussender Künstler vermuten könnte, liegen entweder gar keine — so über Eleusis — oder, wie über Athen, nur ganz dürftige Nachrichten vor. Der langen Reihe späterer Statuencopien aber, aus denen wir die Typen herauszufinden haben, stehen wir in unserem Falle weit unsicherer gegenüber, als etwa bei den Typen der Athene oder Artemis, nicht nur weil deutliche und entscheidende Beizeichen sehr selten sind, sondern auch weil die nahe Verwandtschaft der Heratypen besondere Schwierigkeiten bereitet.

So sind wir denn fast allenthalben genötigt, secundäre Quellen zu Grunde zu legen, um damit die Originale der grossen Kunst wiederzugewinnen. Nun ist ja die Zahl der Relief-, Vasen- und Münzbilder, die Demeter, Kora oder beide darstellen, nicht eben klein. Ja sie ist ganz erheblich gewachsen, seitdem Overbeck in seiner Kunstmythologie zuerst eine Übersicht gegeben hatte. Allein in gleichem Masse ist seither die Genauigkeit und, möchte ich sagen, die Skepsis gewachsen, mit der man das Verhältnis der grossen Kunstwerke zu den aus handwerksmässigem Betrieb hervorgehenden Darstellungen beurteilt. So wird gewiss heute niemand mehr in der Demeter vom Capitol (Helbig, Führer I, 503) eine Replik des Originals erblicken wollen, auf das die linksstehende Figur des grossen eleusinischen Reliefs zurückgeführt werden könne. Und doch leitete Overbeck aus dieser Gleichung seinen wichtigsten Typus ab.

Was die Abhängigkeit der Vasenmaler von der grossen Kunst angeht, so hat Winters Untersuchung gezeigt, dass in diesem Punkte ein erheblicher Unterschied zwischen der 1. und 2. Hälfte des V. Jahrhunderts besteht [1]. Während die älteren Künstler mehr individuell arbeiten, lehnen sich die jüngeren in den Motiven, der Anordnung und Formengebung zunächst an die grossen Maler, dann aber nicht weniger eng an Phidias und seine Schule an. Allein vergleichen wir Vasen und Grossplastik in Bezug auf Einzelheiten, z. B. Tracht oder Haltung der Glieder, worauf es gerade in unserm Falle stets ankommt, so ergibt sich, dass die Vasenmaler sich hierin nicht an ihre plastischen Vorbilder gebunden, sondern nach Geschmack und willkürlicher Vorliebe eine Gewandform gewählt haben, und dass sie bei der Haltung mehr auf äussere Gefälligkeit als auf getreue Wiedergabe eines Originals gesehen haben [2]. Am wenigsten

[1] Fr. Winter, Jüngere attische Vasen in ihrem Verhältnis zur grossen Kunst, 1885, S. 41 ff.

[2] So fällt auf den Vasen oft die von der Plastik stets befolgte Differenzirung der Gewandung ganz fort. Vergl. Overbeck, Atlas zur K. M., Taf. XV.

ist die Verteilung der Beizeichen gleichmässig, da die hauptsächlichen, Fackeln und Scepter, bald von der ältern, bald von der jüngern Göttin geführt werden. So lassen sich, wenigstens für die oben genannte Zeit, Vasenbilder bei unserer Untersuchung nur bedingt verwerten.

Über die Beziehung der Reliefplastik zur grossen Kunst fehlt eine ähnliche zusammenfassende Erörterung. In der That ist ein Einblick in die Geschichte der Reliefplastik weit schwieriger, weil sich der Stoff weniger gut gruppiren lässt, als bei der Vasenmalerei. Allein es spricht ja a priori manches dafür, dass hier im allgemeinen, nicht nur für die zweite Hälfte des V. Jahrhunderts, ein enger Zusammenhang, eine unmittelbare Beeinflussung seitens der Grossplastik vorliege. Das ergibt sich nicht nur aus der Gleichheit des Materials und der Technik, sondern auch aus der vornehmsten Verwendung der Reliefs zu Votivzwecken, die den nahen Anschluss an das Cultbild, dem man weihte, aus religiösen Gründen erwünscht machte[1]). Wenn wir dann an den in Eleusis gefundenen Nachbildungen der Parthenon-Giebelfiguren sehen, wie die Kleinplastik des V. Jahrhunderts auch andere berühmte Werke nachahmt, so ist dies nicht aus religiösen, sondern aus rein künstlerischen Gesichtspunkten, aus der Freude am Nachbilden des vollendet Schönen zu erklären. Auch den Reliefkünstler hat jedenfalls oft dieser Grund zur genauen Nachbildung eines Werkes der Rundplastik bestimmt. Anderseits sind die Arbeiter der Kleinplastik, zumal die bessern, doch auch bestrebt gewesen, Eignes zu geben. Wie weit da das fremde Vorbild verändert wurde, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden; das Ergebnis wird um so sicherer sein, je mehr Vergleichsobjekte für einen Typus vorliegen.

Von dem, was die Münzbilder gewähren, kann man sagen: multa, non multum. Es gibt unter ihnen keinen vorherrschenden Typus, es ist keine Münze vorhanden, die, wie es bei den eleischen für Zeus der Fall ist, eine zuverlässige Wiedergabe der Idealgestalt Demeters lieferte. Was die Köpfe auf Münzen betrifft, so ist heute noch der Versuch vergeblich, auch nur zwischen Demeter und Kora nach äusserlichen Merkzeichen zu unterscheiden (vergl. Overbeck a. a. O. S. 453).

Wenn nun im Folgenden versucht wird, einen Überblick über die wichtigsten Typen Demeters und Koras in der attischen Plastik zu

---

[1]) Ähnlich dienten in manchen Kulten kleine, rundplastische Nachbildungen als Weihegaben, so bei Aphrodite, Kybele und bei Demeter im knidischen Temenos. — Es mag übrigens an analoge Erscheinungen in modernen Wallfahrtsorten erinnert werden.

geben, so darf wohl der von Overbeck gewählte Einteilungsgrund, die sitzende oder stehende Haltung der Statuen, in Wegfall kommen. Die Betrachtung soll vielmehr so viel als möglich eine historische sein, die einzelnen Typen sollen in der Reihenfolge zusammengestellt werden, wie es ihr Zusammenhang mit den verschiedenen Stilperioden und Schulen mit sich bringt. Dabei scheint es zweckmässig, Demeter- und Koratypen parallel zu behandeln; denn nicht nur legte der in Cult und Mythe bestehende innige Verein der Göttinen auch den bildenden Künstlern die gleichzeitige oder gemeinsame Bearbeitung des mütterlichen und jungfräulichen Typus nahe, sondern es treten auch in der Gewandung beider Gestalten bestimmte, gleichartige Motive auf, die eine parallele Besprechung erforderlich machen.

Die ältesten ikonischen Agalmata.

Bevor wir untersuchen, wie die reifere Kunst die geistige Vorstellung von den beiden Göttinnen in edler, künstlerisch vollendeter Form ausgeprägt hat, haben wir uns ganz kurz mit den älteren Versuchen einer mehr andeutenden, symbolischen Darstellung zu befassen. Für deren Erkenntnis scheinen mir die Notizen des Pausanias über alte und älteste Cultbilder (vergl. Overbeck a. a. O. S. 410—413), zumal seine Überlieferung über das angeblich von Onatas angefertigte Wunderbild zu Phigalia (Paus. VIII, 42), weniger wichtig[1]) und deutlich, als die Sprache der monumentalen Überlieferung, obwohl hier nur Münztypen reden. Es lassen sich verschiedene Gruppen unterscheiden. Als die ältesten müssen die von Overbeck (Münztafel VIII) mitgeteilten Agalmata gelten, die auf kleinasiatischen, zumal lydischen Münzen vorkommen. Die Anlage entspricht ähnlichen conventionellen Bildern anderer Gottheiten, wie Heras, doch geht aus den Beizeichen, Mohn und Ähren, ihre Zugehörigkeit zum demetrischen Kreise mit Sicherheit hervor. Das Agalma ist ein sog. ἀνδριαντοειδές, ein statuenartiges Idol, das nur den ungefähren Umriss der menschlichen Figur nachahmt; vor dem Bilde ragen zwei Stützen für die Hände auf, der Kopf trägt einen polosartigen Schmuck, die Gewandung ist durch Zickzacklinien angedeutet. In Einzelheiten finden sich Abweichungen, davon Nr. 3, die wichtigste, den Schleier aufweist.

Eine zweite, bereits fortgeschrittene Darstellungsweise erkennt man an zwei, untereinander wieder verschiedenen Typen, die aber beide auf eine Art von ξόανον εὔξοον, wie das Herabild des Skelmis („Smilis"[2]) es war, zurückgehen. Der eine lehnt sich in manchen Puncten, so den Stützen und Attributen an die ältere Reihe an (Revue numismatique 1884, Taf. I[3]). Aus dem Vergleich mit der danebenstehenden Figur (Abb. 1) ergibt

[1]) Vergl. Kekulé, Über die Entstehung der Götterideale, S. 14.

[2]) Wilamowitz, Hermes 29, 245.

[3]) Lydische Münze aus Aureliopolis, Engel. Rev. Num. 1884, S. 22 Nr. 2.

sich aber, dass das Agalma als Sitzbild zu denken ist; der Kopf ist nicht mehr nur in den Umrissen angedeutet, sondern plastisch ausgearbeitet, und ein Kranz von Locken legt sich, wie bei archaischen Porosköpfen, um die Stirn. Noch deutlicher als Schnitzbild charakterisirt ist der Typus auf Münzen von Demetrius III. (Overbeck, Münztafel VIII, 5). Aber trotz der individualisirenden Behandlung lässt sich schwer ein Anhalt finden, ob Demeter oder die Tochter in dem Bilde dargestellt war. Vielleicht deutet auf letztere der Umstand, dass der Typus der stehenden Figur auf der Münze aus Aureliopolis auf anderen kleinasiatischen Münzen (vergl. die Münze von Kabira, Ann. d. Inst. 1840, Tav. Q, No. 7) als Demeter bezeichnet werden muss, eine Erklärung, welche derjenigen Eckhels für die erste Reihe entspricht[1]). Freilich, wer möchte ohne genaueres Kriterium aus den noch dazu späten Münzbildern eine Differenzirung mit Sicherheit ableiten, die selbst bei plastischen Werken so schwer zu erkennen ist?

Im allgemeinen ist wertvoll an diesen Reihen der Agalmata eigentlich nur eines: überall ist die Hauptthätigkeit der Göttinnen als der Trägerinnen des Feldsegens deutlich erkennbar.

[1]) Doctr. Num. Vet. III, S. 112 deutet er das Idol auf sardischen Münzen als Kora, vergl. Overbeck a. a. O. S. 414.



Abb. 1. Münze von Aureliopolis.

Der Idealtypus des V. Jahrhunderts.

A. Demeter.

I.

An die Ausgestaltung wirklicher Idealbilder trat die hellenische Plastik erst heran, als sie sich zur ersten vollen Blüte entfaltet hatte. Da aber schafft die Titanenkraft des grossen Atheners bald nacheinander in der Parthenos und dem olympischen Zeus zwei Gestalten, die seiner und der spätern Zeit als mustergiltig und für die künstlerische Charakterisirung dieser Götter ausschlaggebend schienen. Wenn nun auch in unserm Falle versucht wird, die Entstehung eines Demeter- und Koraideals in der phidiasischen Zeit zu erweisen, so vermissen wir freilich jede unmittelbar beweiskräftige Überlieferung; doch spielen anderseits die Personen der beiden Göttinnen gerade damals eine besonders wichtige Rolle in dem Leben und Gedankenkreis des attischen Volkes. Hatte doch der damalige Leiter der athenischen Politik geradezu den Plan gefasst, das Heiligtum der Eleusinierinnen zu einem Nationalheiligtum, ihren Cult zu einem panhellenischen zu erheben, und wenn man auch in der Ausführung dieses Gedankens nicht über die ersten Schritte hinauskam (Dittenberger, Sylloge I, 384), so lehrt doch die eleusinische Baugeschichte, dass das besondere Interesse, das die Athener und ihre Bundesgenossen an jener Stätte nahmen, nachhaltig geblieben ist. Denn die in den Perserkriegen zerstörten Heiligtümer werden zu Pericles' Zeit nicht etwa nur wiederhergestellt, sondern der ganze Tempelbezirk wie die Tempel werden erweitert und reicher ausgestattet (Rubensohn, Mysterienheiligtümer, S. 49ff.). Dabei hat zweifellos auch der bildnerische Schmuck des Ersatzes und der Vermehrung bedurft. Es versteht sich von selbst, dass dazu an erster Stelle Phidias' Kreis zur Mitarbeit herangezogen worden ist.

Für die Beurteilung der Frage aber, wie es sich mit dem dort geschaffenen Idealtypus verhalte, ist das im Jahre 1859 bei der Zachariascapelle in Eleusis gefundene sog. grosse Relief von grundlegender Bedeutung, da ihm verschiedene Umstände einen ganz besonderen Wert verleihen. Einmal nämlich lässt der Fundort in der Nähe des Hieron einen Zweifel an den dargestellten Persönlichkeiten der Göttinnen nicht zu; sodann ermöglicht die gute Erhaltung sichere Rückschlüsse auf die Entstehungszeit; endlich beweist die treffliche Ausführung, dass wir das Werk eher einem Künstler als einem Handwerker verdanken, einem Urheber also, der in das Wesen der von den Künstlern der Rundplastik ausgebildeten Typen einzudringen imstande war. Diese Umstände waren es mehr oder weniger, die schon bald nach der Auffindung das Relief als besonders geeignet erscheinen liessen, zur nähern Bestimmung statuarischer Werke unbekannter Provenienz zu dienen. So hat Brunn[1]) bei der ersten Anzeige nach der rechtsstehenden Figur eine bis dahin „Sappho" genannte Gewandstatue (Helbig, Führer II, 835) als eine der Eleusinierinnen gedeutet. Später gab Jahn der Annahme Ausdruck, dass der Reliefkünstler „zwei allbekannte, bestimmte Bilder der Göttinnen in charakteristischer Weise wiedergab" (Populäre Aufsätze aus der Altertumswissenschaft 1868, S. 230), eine Annahme, die vielfach Zustimmung fand. In ein weiteres Stadium trat die Frage, als Overbeck bei der ersten ausführlichen Behandlung der Demetertypen mit dem Relief statuarische Werke zusammenstellte, die mit den Figuren desselben „fast genau" übereinstimmten (Kunstmythologie III, S. 428). Ihm folgten auf diesem Wege R. von Schneider in seinem Aufsatze „Über eine Bronzestatuette des Wiener Museums" (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses XII, S. 72), der für die rechtsstehende, und L. Bloch (Roscher's Lexikon, II, S. 1352f.), der für die linke Figur nach einem entsprechenden Typus suchte.

Allein es stellte sich bei diesen Untersuchungen wohl eine allgemeine Übereinstimmung zwischen Relief und Statue heraus, zwingend waren die Ergebnisse der Vergleichung nicht. Sie werden es erst sein, wenn, wie unlängst Kekulé („Über Copien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias", S. 25) bemerkt hat, eine „im Wesentlichen und Augenfälligen genaue" Übereinstimmung festgestellt werden kann. Denn gesetzt auch, der Reliefkünstler hätte sich bemüht, die Göttinnen im allgemeinen der geläufigen Vorstellung entsprechend wiederzugeben, so brauchte er darum noch keine Nachbildung zu schaffen, um so weniger, wenn, wie es hier der Fall, seine

---

[1]) Bull. 1860, S. 69.

Arbeit den Durchschnitt weit überragte. Dass jene Forderung berechtigt ist, hat Kekulé bewiesen, indem er einen Vergleich der linken Relieffigur mit zwei von ihm veröffentlichten Repliken einer Frauenstatue durchführte, der nicht wie bisher sich auf allgemeine Züge beschränkte, sondern auch die Einzelheiten der Formengebung und des Stils in Parallele stellen konnte. Daher bietet seine Untersuchung eine höchst wertvolle Grundlage für die Erörterung über den Demetertypus des V. Jahrhunderts. Dass die linksstehende Göttin Demeter sei, wird denn jetzt auch fast allgemein zugegeben; die von Furtwängler (zuletzt in „Griechische Originalstatuen in Venedig", S. 287) vertretene Vertauschung der Personen scheint mir nicht begründet zu sein[1]).

Der von Kekulé herangezogene statuarische Typus ist bis jetzt durch drei überlebensgrosse Repliken vertreten:

1. und 2. wurden nach Waille auf dem Forum von Jol Caesarea gefunden und stehen heute im Museum zu Cherchel (Gauckler, Taf. V), H. 2,10 m. Pentelischer Marmor. Bei 2 fehlt der Kopf, bei beiden die Unterarme. Die Statuen sind in Grössenverhältnissen und Ausführung identisch, sodass sie zu gleicher Zeit durch Punktiren vom Original abgenommen sein werden (vergl. Waille, de Caesareae monumentis. Index Musei Nr. 26. Kekulé a. a. O. S. 9ff.).

3. Statue in Berlin. Conze Nr. 83. Im Jahre 1766 aus Rom dorthin gebracht, wurde sie später der in Italien durch Cavaceppi angefügten Ergänzungen entkleidet und durch Rauch 1825, also ehe man das Relief kannte, als Demeter ergänzt. Daher rührt es, dass Clarac sie zweimal bringt, mit (199, 4 R.) und ohne (454, 1 R.) Zusätze. Während 1 und 2 als genaue Nachbildungen einer Originalstatue gelten, ist der Copist hier freier verfahren. Nicht nur weicht der Maassstab ein wenig ab, indem Nr. 3 um 3½ cm höher ist, auch in Form und Technik hat Kekulés sorgfältiger Vergleich Unterschiede aufgedeckt. Bei den Statuen aus Caesarea ist die Haltung einfacher, die Körper-, vor allem die Gesichtsformen voller und kräftiger, bei 3 ist die Faltengebung umständlicher und entspricht weniger der Natur des Stoffes, auch verrät sich das Bestreben, den Körper deutlicher durchscheinen zu lassen. Die daraus abgeleitete Folgerung, dass sich in der Berliner Statue die Eigenheiten des Originals weniger rein erhalten haben, gibt Kekulé Anlass, den zugehörigen, aber durch eine Zwischenlage mit dem Rumpf verbundenen Kopf nach der genaueren Replik in eine leicht geneigte Haltung zu bringen.

[1]) Ebenso Michaelis in seiner Besprechung von Furtwängler und Urlichs, Denkmäler griech. und röm. Sculptur. Südwestdeutsche Schulblätter 1898, S. 263.

Das den Repliken zu Grunde liegende Original hat nach Kekulé's eingehender Untersuchung (a. a. O. S. 17) seine Stelle zwischen der Sterope des olympischen Ostgiebels und zwei dem Alkamenes zugeschriebenen Statuen, der „Prokne“ von der Akropolis und der Berliner Statue Conze no. 178, von der wir weiterhin näher zu reden haben werden. Ihrem Gewandstil nach gehören die beiden letztern, auch wenn man von einem Künstlernamen Abstand nimmt, vor die „Koren“ des Erechtheions. Innerhalb des so für unsere Statuen gewonnenen Spielraums führt nun die Behandlung des Kopfes und das altertümliche Standmotiv in die Jahre vor der Entstehung der Parthenos (Kekulé S. 19) und damit in eine Zeit, welche sich mit dem Ansatz für das Relief durchaus verträgt; denn dieses steht durch die grössere „Herbigkeit des Stils, wie auch in Profilbildung der Augen den Figuren des Parthenonfrieses noch nicht gleich“ (Milchhöfer, Zu den jüngern attischen Vasen, Arch. Jahrb. IX, S. 76).

Mit dem statuarischen Typus verglichen[1]), zeigt die Relieffigur die gleiche breitschultrige Gestalt, die feierliche Haltung, dieselben Gewandstücke und Formen. Ein schweres Wollengewand mit langem Überschlag ist unter diesem um die Hüften gegürtet. Ein Teil des Gewandes ist über den Gürtel heraufgezogen und bildet hier einen dichten Bausch, genau so wie die griechischen Frauen den Chiton zu ordnen pflegten, um nicht beim Gehen behindert zu sein: für den Künstler gab dies ein überaus wirkungsvolles Motiv ab. Zu beiden Seiten der Brust hängen die Zipfel des über den Rücken herabfallenden Schleiertuches bis fast zum Rande des Überschlags. Das ist, wie der Parthenon- und Niketempelfries, wie das Erechtheion und schon die Vasen aus dem Kreise des Xenotimos[2]) lehren, die um die Mitte des V. Jahrhunderts übliche Tracht, die sich mit allmählicher Abschwächung einzelner Übertreibungen in der ersten Hälfte desselben entwickelt hat. Eben deshalb könnte eine Übereinstimmung in den allgemeinen Zügen weniger beweisen, jedoch brauchen wir uns nicht damit zu begnügen. Bemerkenswert ist schon die jedesmalige geringe Gliederung des Mittelstückes am Überschlag, nicht weniger die tiefen Bogenfalten an dem Seitenteile des letztern. Noch wertvoller ist die Verwandtschaft des Standmotivs: hier wie dort stehen die mit Sandalen bekleideten Füsse mit voller Sohle auf, der eine schiebt sich leicht nach vorne, sodass das eine Bein hervortritt, eine Anordnung, die nach der Parthenos nicht mehr begegnet. Der Wechsel des Standbeins auf dem Relief verschlägt dabei wenig; der

[1]) Vergl. besonders die Profilansichten. Kekulé a. a. O. Taf. II und III.

[2]) Milchhöfer a. a. O.

Künstler folgt hier lediglich dem bei der Übertragung auf die Fläche angewandten Schema, das die Übersichtlichkeit erhöht und das auch die Umstellung der Arme zur Folge hatte. Eine wesentliche Abweichung besteht in der Lage des Schleiertuches, das auf dem Relief das Lockenhaar der Göttin vollkommen freilässt. Die Natur unseres Reliefs verbietet anzunehmen, dass künstlerisches Unvermögen die Änderung veranlasste. Mit Recht leitet sie Kekulé daher aus innern, — wie er glaubt cultlichen — Gründen, aus der besonderen Situation, in der sich die Göttin auf dem Relief befindet, ab. Dabei kommt es aber, wie ich glaube, weniger darauf an, ob die Handlung in geschlossenem Raume stattfindet, als vielmehr darauf, dass das Relief einen ausgesprochen intimen Charakter besitzt, indem es gewissermassen eine Familienscene der innig verbundenen eleusinischen Götter darstellt, bei der die Mutter, wie die Vestalin im Kreise der Genossinnen, den Schleier zurückschlägt. Die Gleichartigkeit der Einzelheiten, zu denen noch die matronalen Körperformen und der tiefernste Gesichtsausdruck hinzukommen, ist zweifelsohne höchst bedeutsam. Beruhen sie nun auf der Gleichheit der Epoche oder haben wir in den Repliken Copien jener Demeterstatue zu suchen, die dem Reliefbilde als Modell diente? Kekulé hat es vermieden, diese Frage zu entscheiden, da bei dem Mangel an Abzeichen die Statuen nicht mit Sicherheit als Demeter zu bezeichnen seien. Wohl aber vermag er auf diese gestützt eine Vorstellung von dem Vorbilde der Relieffigur zu gewinnen.

Ein kleiner Schritt zur Entscheidung lässt sich, wenn ich nicht irre, machen mit Hinblick auf den Fundort von Nr. 1 und 2. Sie gehören zu der kleinen Reihe von Bildwerken, die aus der Zeit Jubas II. herrühren[1]), der Caesarea zu seinem Herrschersitz machte. Eben dieser aber hat berühmte Götterbilder, wie das der Athena und des Hephaestos, copiren lassen (Sauer, „Theseion", S. 242). Damit tritt das Vorhandensein gerade dieser dem Demetertypus nahe verwandten Statuen in ein besonderes Licht, zumal an gleicher Fundstätte ein herrlicher Torso zu Tage kam, der unbedenklich einem Koretypus aus der Mitte des V. Jahrhunderts zugeordnet wird. Vielleicht bringt einmal ein Inschriftenfund volle Gewissheit hierüber, aber wahrscheinlich ist es mir in hohem Grade, dass Juba Copien eleusinischer Götterbilder hat anfertigen lassen.

Der streng hieratische Charakter, den auch der Reliefkünstler unverkennbar bewahrt hat, deutet an, dass das Original ein Cultbild war, dessen Aufstellung zu der oben fixirten Zeit sich durch die mannigfachen Um-

[1]) Darin sind alle französischen Gelehrten, die dort thätig waren, einig.

und Neubauten im Hieron begründen lässt. Dasselbe kann die Göttin in keiner andern Auffassung, denn als Agrargottheit, dargestellt haben. Das Gesicht der Relieffigur drückt hehre göttliche Milde und heiligen Ernst aus. Auch bei den Statuen von Cherchel und Berlin[1]) verhält es sich ähnlich, wenigstens vermag ich etwas Trübes oder Wildes nicht darin zu lesen (Kekulé a. a. O. 13). Und wenn man als Kriterium für die Kunst jener Zeit hingestellt hat, dass sie die seelische Reaction in der Bewegung des ganzen Körpers ausdrückte[2]), so führt uns auch hierin die Statue gemessene Ruhe und göttliche, ehrfurchtgebietende Hoheit vor Augen.

II.

Gestützt auf dieses Ergebnis werden wir eine umfangreiche Gruppe von Statuen zu betrachten haben, die nach dem Vorgange anderer[3]) Overbeek mit der Relieffigur als „fast genau übereinstimmend“ zu einem Typus zusammenstellte (Kunstmythologie III, 428 f.) und durch Annäherung an Kephisodots Eirene kunstgeschichtlich noch mehr fixirte. Die Hauptmerkmale dieser nunmehr zu besprechenden Reihe sind folgende: Die volle Gestalt einer Frau ist aufrecht stehend dargestellt; der Körper ruht auf dem rechten Beine, während das linke zugleich etwas seitwärts und rückwärts gestellt ist. Entsprechend hebt sich der linke Arm, dessen Hand sich wohl an eine Stütze lehnte, während der rechte sich dem Beschauer. entgegenstreckt. Die Gewandung ähnelt der des vorigen Typus; es ist eben wieder die übliche Frauentracht. Bei Overbeck bestand die Reihe aus neun Statuen. Die im folgenden gegebene Liste zeigt ziemlich starke Verschiebungen, da manches als zu fernstehend wegblieb, dagegen mehrere bedeutsame Bildwerke hinzukamen. Alle sind Marmorwerke.

1. Statue des capitolinischen Museums, gef. 1750 auf dem Aventin. Abgebildet: Righetti I, 19. Overbeck Atlas XIV, 20. Brunn-Bruckmann 358. Nach Helbigs Führer I, 503 sind ergänzt: Nasenspitze, linker Arm, rechter von der Mitte des Oberarms abwärts, dazu der ganze untere Teil der Figur, wie Helbigs Untersuchung bestätigt hat, nachdem Clarac Text III, 93 darauf aufmerksam machte. Der sorgsam verschmierte Bruch reicht auf der

[1]) Wenn sich an der Berliner Statue die „hoheitsvolle Milde“ etwas deutlicher ausgeprägt findet (Kekulé, S. 10), so darf diese Differenz nicht allzu schwer ins Gewicht fallen, wo es sich um zwei verschiedene Copien handelt.

[2]) Kekulé, Katalog der Bonner Sculpturen, S. 38. Jul. Lange, Darstellung des Menschen, dt. Übersetz., S. 188.

[3]) Welcker, Antike Denkmäler V, 110. Kekulé, Theseion S. 35. Schöne, griech. Reliefs S. 30.

Vorderseite beinahe bis an den Schoss empor und geht von hier nach beiden Seiten in schräger Richtung abwärts. Die Rückseite ist sorgfältig behandelt. (Overbeck Nr. 5.)

2. Statue des Königlichen Museums in Madrid, Hübner Nr. 42. H. 2,21. Italischer Marmor. Zusätze: Kopf, beide Arme, Fusszehen, Sandalen; nach Hübner schöne Arbeit, Rückseite flacher, aber ausführlich behandelt. Bis jetzt liegt nur eine Abbildung Claracs vor, wo sie als Juno ergänzt ist. (195,5 R.)[1])

3. Statue des Museums in Venedig. Conze Arch. Zeitung XXX. S. 83,16. Abgebildet: Furtwängler, Originalstatuen, Taf. IV, 1. H. 0,96 ohne Kopf. Dieser ist ergänzt, ebenso die Unterarme, das Füllhorn, die Basis samt den Füssen und Gewandenden. Obwohl der Oberschenkel gleiche Haltung hat wie bei 1 und 2, ist der linke Fuss nicht zurückgezogen. Die Statue scheint mir eine recht schwache Replik der beiden vorigen zu sein. Da sie in manchen Einzelheiten abweicht, so wird wohl auch die Stellung des linken Beines, das recht unförmlich aus dem Gewande hervortritt, dem Copisten zu verdanken sein. Zu beachten ist, dass es sich um eine Verkleinerung handelt.

4. Statue im Palazzo Ceparelli in Florenz. Abgebildet: Furtwängler, Meisterwerke, S. 102, Fig. 14. Arme ergänzt, Kopf alt, aber trotz Milanis gegenteiliger Versicherung schwerlich zugehörig. (Overbeck Nr. 11.)

5. Statue im Giardino Boboli zu Florenz. Arndt-Amelung Einzelverkauf Nr. 279. Amelung, Führer 196. Danach sind ergänzt: Arme, Kleinigkeiten am Gewande und Halse. Der Kopf war zersprungen, ist aber sicher zugehörig. Rückseite vernachlässigt, im ganzen mässige Arbeit. (Overbeck Nr. 6.)

6. Statue im Berliner Museum, Conze Nr. 178, H. 2,275 m; aus Palazzo Lante stammend, vergl. Gerhard, Verzeichnis der Bildwerke des Königlichen Museums in Berlin, 1861 S. 6. Anm. Abgebildet bei Conze a. a. O. und Amelung, Führer, Taf. zu S. 142. Die von Wolff unter Mitwirkung von Thorwaldsen und Rauch ausgeführten Ergänzungen betreffen Kopf, Arme vom Austreten aus dem Gewande, Zehen des linken Fusses,

[1]) Nach der mir von Herrn Dr. Arndt überlassenen Photographie, die demnächst im „Einzelverkauf“ erscheinen soll, ist das Madrider Exemplar eine sorgfältige Copie des Originals der capitolinischen Figur. Vor allem stimmen die Faltenzüge der Diplois, von winzigen Details abgesehen, genau. Die Steilfalten sind im unteren Teile rundlicher, doch entsprechen sie an Lage und Zahl fast genau denen am capitolinischen Exemplar. Das Gewand fällt bis auf den Boden herab, ist also bei dem letztern nicht ganz richtig ergänzt. Die Füsse und Sandalen sind zwar neu, aber mit Notwendigkeit so ergänzt.

zahlreiche Gewandstückchen. Rückseite flach aber ausgearbeitet. Replik der vorigen, doch weit bessere Arbeit. Trotzdem ist jene wegen des erhaltenen Kopfes voranzustellen. (Overbeck Nr. 8.)

7. Statue in den Uffizien, Amelung, Führer Nr. 91. Abgebildet: Einzelverkauf 91. Ergänzungen: Basis, linke Schulter mit Arm, kleines Stück der rechten Schulter mit Arm, Kopf und Hals. Stark überarbeitet, aber in der Anlage der Hauptpartieen den beiden vorigen verwandt. (Overbeck Nr. 7.)

8. Kolossalstatue im Vatican, Brunn-Bruckmann Nr. 172. Overbeck Atlas XIV, 22, vergl. Helbig I, 297; gehörte vielleicht zu den überlebensgrossen Bildern aus der Umgebung des Theaters des Pompeius[1]). Ergänzt: Arme, Teile der Füsse, Plinthe. H. 2,94. (Overbeck Nr. 12.)

9. Statuette im Louvre, Clarac 163,4 R. Schweighäuser, Musée Napoléon I., Taf. 26. Text S. 67 f. Als Muse ergänzt, Kopf und Arme neu. H. 0,97. Parischer Marmor.

10. Statue in Villa Borghese, vorne rechts vom Asklepios (Petersen, Röm. Mitteilungen IV, S. 65, A. 1), wenig sorgfältig, arg geflickt[2]).

Auch bei dieser Liste ist die capitolinische Statue an der Spitze geblieben, weil sie am besten gearbeitet ist und so das wichtigste Stück für die Reconstruction des Typus durch die vortreffliche Erhaltung des Kopfes bildet. Wir werden uns freilich der uneingeschränkten Bewunderung nicht mehr anschliessen können, die ihr Overbeck in seiner Beschreibung zollte, nachdem die Ergänzung des unteren Teiles feststeht und wir für die Erkenntnis der eigenartigen Fussstellung auf den Vergleich mit der Madrider Replik angewiesen sind. Jedoch halte ich die Behauptung Kleins (Praxiteles, S. 62) nicht für richtig, der ihr Mangel an künstlerischer Eigenart vorwirft. Betreffs des Verhältnisses der sämtlichen Statuen zu einander, war es schon Overbeck nicht entgangen, dass eine Reihe von Abweichungen vorhanden seien, doch bestand er auf ihrer Zusammengehörigkeit und führte sie auf ein einziges Original zurück. Dabei kann man heute nicht stehen bleiben. Es wird weiter zu untersuchen sein, ob die Abweichungen innerhalb der Reihe auf der Zuthat späterer Copisten beruhen, oder ob nach ihnen nicht mehrere selbständige Werke älterer

---

[1]) Clarac, Text III, 110.

[2]) Als freiere Nachbildungen oder Ableitungen nenne ich noch: 1. Vaticanisches Museum Nr. 567. Clarac 204,7 R. — 2. „Tyche" Lansdowne, Michaelis Anc. Marbles 33. Clarac 224,7. — 3. Statuette aus der Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani, nicht publicirt; vergl. Overbeck K. M. III, 461 Nr. 9. — 4. Statue in Venedig. Furtwängler „Venedig", Taf. III.

Zeit zu unterscheiden sind, endlich, welche Beziehungen zwischen diesen letzteren bestanden haben. Wir werden also eine schärfere Scheidung in Gruppen versuchen. (Vergl. Amelung, Text zu Nr. 279 des „Einzelverkauf".)

Dieser Erörterung muss aber zunächst die Untersuchung vorausgeschickt werden, ob denn überhaupt der in Rede stehende Typus mit Sicherheit für Demeter in Anspruch genommen werden darf. Trotz der zahlreichen Repliken ist auch nicht ein einziges Beizeichen erhalten geblieben, sodass wir wieder auf Vergleiche mit der Kleinplastik angewiesen sind. Da hat nun die obige Erörterung gezeigt, dass das grosse Relief, welches Overbeck als Bindeglied benutzte, für diese Reihe nicht mehr in Betracht kommt. Denn die Übereinstimmung der Trachtmotive im grossen und ganzen ist kein Kriterium, im einzelnen aber sind der wichtigen Abweichungen genug, so vor allem an der Mittel- und Seitenpartie des Überhanges, der Lage und Anordnung des Schleiertuches. Dass solche Verschiedenheiten zu beachten sind, lehrt uns die genaue Übereinstimmung der Statue in Cherchel in diesen Puncten. Ferner ist das Standmotiv schwerlich das gleiche und die Ordnung des Haares principiell verschieden von der des Reliefs. So kam es, dass Petersen den Versuch machte, die gesamte Reihe aus diesem Kreise herauszunehmen und als einen Heratypus darzustellen. (Hera von Alkamenes, Röm. Mitteilungen IV, 65 fg.) Schon vorher hatte Schöne die Verwandtschaft der capitolinischen Statue mit der Figur eines Reliefs betont, das die ταμίαι τῶν ἱερῶν χρημάτων τῆς Ἀθηναίας καὶ τῶν ἄλλων θεῶν in Athen Olympiade 95.1 geweiht haben [1]); dabei dachte er mit Rücksicht auf das grosse Relief auch bei jener Figur an Demeter, was insofern berechtigt ist, als der Tempelschatz der Demeter zu den bedeutendsten in Athen gehörte, Demeter also recht wohl als Vertreterin der „anderen Götter" gelten kann. Nun findet sich aber genau die gleiche Figur auf dem Reliefschmuck eines Staatsvertrages zwischen Athen und Samos [2]). Hier ist unzweifelhaft die samische Stadtgöttin Hera dargestellt. Darauf fussend deutete Petersen auch die andere Relieffigur — nicht ohne Schwierigkeit — als Hera, und damit auch die capitolinische Statue samt Repliken. Seine feinsinnige Untersuchung fand vielfach Zustimmung (vergl. die Zusammenstellung Antike Denkmäler I, S. 45), selbst Overbeck hat später (Plastik I[4], 373) erklärt, dass die capitolinische Figur als attische Hera nicht bezweifelt werden könne. Es sprach eben vor allem der Umstand für diese Ansicht, dass die Identificirung der Relieffigur mit Hera

---

[1]) Schöne, Griech. Rel. T. X, 54.

[2]) Ol. 96.1. Brunn-Bruckmann no. 475a.

in einem Falle zweifellos richtig ist. Trotzdem scheint es mir bedenklich, an ein einziges Relief einen ganzen Typus anzuknüpfen, solange nicht auch andere besondere Umstände dafür sprechen. Nun wird man aber in diesem Falle mehr als sonst mit der Möglichkeit rechnen müssen, dass der athenische Reliefarbeiter bei der Darstellung der Göttin einen anderen matronalen Typus verwendet habe. Denn der Herastatuen waren in Attika wenige[1]); genannt wird nur eine: die des Alkamenes. Auf dem Relief der Schatzmeister aber in der ähnlichen Figur Hera wiederzuerkennen, scheint mir bedenklich, weil nachweislich der Tempelschatz dieser Göttin recht unbedeutend war, während das Demeterheiligtum reich dotirt war[2]). Die Verwendung eines Demetertypus für die Hera des Reliefs wird übrigens auch dadurch wahrscheinlich, dass Athene nicht in dem am häufigsten verwendeten Parthenostypus, sondern in einer der „Kora" vorzüglich eignen Tracht erscheint. Möglicherweise hat also der Reliefkünstler die Typen der Eleusinierinnen gewählt, weil in ihnen die Differenzirung der Matrone von der Jungfrau, deren er für sein Relief bedurfte, auf eine jedermann geläufige Weise ausgedrückt war[3]).

Aber es lässt sich, wie ich glaube, für den statuarischen Typus ein viel zuverlässigerer Anknüpfungspunct finden, und zwar bei Kunstwerken, die dem demetrischen Kreise sicher angehören. An erster Stelle kommt in Betracht das von Philios (Athenische Mitteilungen XIX, Taf. VII) publicirte Relief. Gefunden wurde es 1887 an der von Philios in seinem Plan des Hieron mit ρ-ρ bezeichneten Mauer (Praktika 1887, Taf. I). Nach der darunter befindlichen Inschrift, einer athenischen Ratsurkunde, darf die Entstehung des Reliefs mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 421/0 (Archon Ariston) gesetzt werden[4]).

Inhaltlich bietet die Inschrift einen höchst wertvollen Beitrag für die Baugeschichte von Eleusis. Gemäss Entschliessung des Rates und Volkes von Athen hatte der Baumeister Demomeles eine steinerne Brücke über den der Stadt Athen zunächst fliessenden Rheitosbach anzulegen. Als Material wurden dabei die noch vom Abbruch des „alten Tempels" in Eleusis herrührenden Steine verwandt, deren Hauptmasse schon zur Ausbesserung der Befestigungsmauer gedient hatte. Als Grund für die Neuanlage wird angegeben, dass die jährlich stattfindende grosse Procession,

[1]) Weihinschriften an Hera fehlen in Attika: Petersen a. a. O. 69.

[2]) Vergl. H. Lehner, Über die athenischen Schatzverzeichnisse des IV. Jahrhunderts, 1890, 124 f.

[3]) Bloch in Roschers Lexikon II. Sp. 1353. Z. 55.

[4]) Vergl. Arch. Eph. 1888, S. 55—56.

bei der die Priesterinnen Heiligtümer mitführten, jene Bäche passiren musste. Die Verwendung der Steine vom alten Tempel in Eleusis lässt sich noch heute erkennen. In der aus Luftziegeln erbauten Peribolosmauer des alten, zu Pisistratus Zeit erbauten Tempels findet sich eine Strecke (T-T' im Plane Prakt. 1884 Δ) wo die Ziegel durch Porossteine ersetzt sind. Offenbar hat man diese in den Perserkriegen entstandene Lücke geflickt, als man den „alten" Tempel durch einen Neubau ersetzte. Der Rest des hierbei nicht verwandten Porosmaterials wurde einstweilen im Temenos von Eleusis aufbewahrt und erst nach längerer Zeit zu dem Brückenbau verwendet. Dieser selbst ist nicht mehr nachweisbar, doch bildete er einen Teil des sog. heiligen Weges, der von der Kephisosbrücke aus über den Korydallos ans Meer hinabstieg und dann eine Reihe von salzhaltigen Bächen überquerte [1]). Diese, die Rheitoi, galten als älteste Grenze zwischen Athen und Eleusis (Paus. I, 38); das von ihnen durchzogene Gebiet aber war Eigentum der eleusinischen Göttinnen [2]) (Hesych s. v. Ῥειτοί). Aus diesen besonderen Beziehungen der Stelle zu Eleusis erklärt sich zunächst, dass man für die Brücke Material aus dem Hieron verwandte. Für unsere Frage aber ist es wichtig, daraus weiter zu entnehmen, dass die Göttinnen bei der Brückenanlage als Grundeigentümerinnen betrachtet wurden. Denn dies hat augenscheinlich die Reliefdarstellung über der Inschrift beeinflusst.

Jene lässt sich einer der Gruppen, die Foucart bei Reliefs auf Staatsurkunden unterscheidet, nicht ohne weiteres anreihen. Dort handelt es sich entweder um Verträge oder Übergabe des Schatzes, bei denen die Parteien und die zwischen ihnen vorgehende Verhandlung symbolisch dargestellt werden. Die Deutung der allegorischen Figuren ist nicht überall klar; in der Regel stellen sie die Stadtgötter, seltener den Demos als Personification der vertragschliessenden Gemeinden vor, den letzteren, wie das Beispiel Le Bas-Waddington Taf. 35 beweist, durch Grössenverhältnisse und Haltung von der Göttin unterschieden oder in besonderen Fällen durch Zusätze wie βολή, εὐταξία verdeutlicht. Meist setzt sich die Darstellung aus zwei Personen zusammen, tritt eine dritte hinzu, so nimmt sie die Rolle des Schützers, Vermittlers an. So sicher auf dem Relief Bull. de corr. hell. II, Taf. 12, wo Athene die vertragschliessende Macht dem Demos von Athen zuführt,

[1]) Mouy, Lettres Athén., S. 316 erwähnt, es hätten sich behauene Steine in dem heute dort befindlichen Sumpf gefunden.

[2]) Der eine Bach war Demeter, der andere war Kore geweiht; vergl. Preller, de via sacra II, 16. Die Fischereiberechtigung in ihnen gehörte den eleusinischen Priesterinnen. Übrigens galt noch in diesem Jahrhundert das Gebiet als fischreich: Fiedler, Reise durch Griechenland I, 82.

vielleicht auch auf den beiden verstümmelten Reliefs, Schöne Nr. 51 und 52. In diesen finden wir denn auch am ersten Analoga für unser Relief, wenn auch die zugehörigen Inschriften inhaltlich von einander abweichen. Auch hier haben wir zwei durch Handreichen zu einer Verhandlung zusammentretende Figuren, während zwei weitere danebenstehen, ohne äusserlich unmittelbaren Anteil an der Handlung zu nehmen.

Ganz rechts auf dem eleusinischen Relief steht Athene im gegürteten Peplos, um die Schultern eine schmale Aegis; in Gewandordnung und Standmotiv ähnelt sie der Parthenos, vor allem in jener etwas späteren Umbildung, wie sie die eine der beiden athenischen Statuetten zeigt (Puchstein, Arch. Jahrbuch 1890, S. 85). Technisch bemerkenswert ist, dass der Körper en face, der Kopf en profil dargestellt ist. Der linke Arm stützt sich auf den Speer, die rechte Hand ruht in derjenigen einer männlichen, der Göttin im Profil zugekehrten Figur von jugendlichen Formen. Diese trägt einen mit weitem, die rechte Schulter freilassendem Wurfe umgehängten Mantel. Die Linke ist erhoben, doch liegt sie nicht auf der Schulter Athenes auf, war also entweder zur Anbetung ausgestreckt oder trug ein gemaltes Attribut. Philios nannte die Figur mit Hinblick auf eine der Mysterienvasen, auf der eine weibliche Figur als Eleusis bezeichnet ist, den Heros von Eleusis, allein als geeigneter Repräsentant von Eleusis kann doch weit eher Iakchos in Betracht gezogen werden. Die andere Hälfte der Relieftafel wird durch die beiden weiblichen teilnahmlos dastehenden Figuren eingenommen, die auch unter einander keine nähere Beziehung aufweisen, abgesehen von einer leichten Kopfwendung der einen.

Das Überschneiden der Fackel der Figur rechts ist lediglich auf den beschränkten Raum zurückzuführen. Wiewohl man nun annehmen muss, dass der Verfertiger einer solchen mehr handwerksmässigen als künstlerischen Arbeit aus technischen Gründen ein schlichtes Aneinanderreihen der Figuren anwandte (vergl. Schöne, Griech. Reliefs, S. 22), so darf doch dem Umstande, dass die beiden Figuren vollkommen frei in der Fläche nebeneinander stehen, besondere Bedeutung zugemessen werden. Denn je weniger der Versuch einer Gruppenbildung erkennbar ist, je mehr diese Beispiele rein decorativer Kunst den Charakter von Copien bestimmter Typen tragen, um so weniger sind Abänderungen dieser Typen zu befürchten, um so wertvoller sind die daraus abzuleitenden Schlüsse.

Die Iakchos zunächst stehende Figur ruht auf dem rechten Beine, während das linke leicht zurückgeschoben ist. Das im Vergleich zu der anderen schmale Oval des Gesichtes umrahmt ein Haarkranz, der bei ähnlichen Darstellungen en face oft begegnet. Bekleidet ist die Gestalt mit

einem gegürteten Chiton, um den ein weiter Mantel gelegt ist, wie bei dem grossen eleusinischen Relief. Die zweite Gestalt ist breiter, das Gesicht hier voller, die Standweise ähnlich, doch ist der Spielfuss mehr seitwärts gestellt, sodass ein merklicher Unterschied in der Breite der unteren Körperpartie erkennbar ist. Sie trägt ausser einem gegürteten Gewande mit Überhang das Schleiertuch, dessen Enden an den Schultern und an den Hüften sichtbar werden. Über die Haartracht lässt sich nichts Genaueres sagen, was wohl auf das Verschwinden der Bemalung zurückzuführen ist. Während die erste Figur in beiden Händen Fackeln hält, deren eine bis zur Schulterhöhe reicht, die andere, kürzere, nach abwärts gekehrt ist, fehlt bei der zweiten jegliches Attribut. Die Linke, hochgehoben, hält den Zipfel des Mäntelchens, eine Geberde, die bei der ähnlich gewandeten Figur einer Parthenonmetope (Michaelis III, 29) wiederkehrt; die Rechte hängt am Körper herab.

Die oben berührten Umstände, welche den Anlass zur Errichtung der Inschrift betreffen, lassen keinen Zweifel darüber, dass die beiden Figuren als die eleusinischen Göttinnen zu deuten sind. Ihnen gehört Grund und Boden, sie liefern das Baumaterial, die Brücke dient ihrem Cultus. Da letzterer in Attika nächst dem der Stadtgöttin als der vornehmste galt, Eleusis durch ihn unter den zugeordneten Gemeinden eine besonders bevorzugte Stelle einnahm, so versteht sich ihre Anwesenheit auf einem Dekret des athenischen Volkes durchaus, während sich die Anwesenheit des Iakchos aus der innigen Cultgemeinschaft erklärt, die ihn mit den Eleusinierinnen verband.

Die Frage, wie die Rollen der Mutter und Tochter unter die beiden Figuren zu verteilen seien, löst sich hier vielleicht ebenso schwer wie bei dem grossen Relief, wo doch die treffliche Erhaltung und die feine Ausführung Anhaltspuncte bieten. Vermuten lässt sich aus der schmalern Gesichtsform, aus den schlankern Proportionen des Körpers, dass in der erstbeschriebenen Kora zu erkennen ist. Die Attribute stimmen dazu, wie der Vergleich mit dem grossen Relief zeigt. Aber das so wichtige T r a c h t m o t i v? Mehrfach wurde schon hervorgehoben[1]), dass die Linnentracht als „die reichere", der jüngern Göttin gehöre. Zwar ist es an sich sehr wohl denkbar, dass die im Leben und infolgedessen auch in der Kunst allgemein üblichen Trachten bald der einen, bald der andern Göttin zugeteilt wurden. Aber es ist nicht abzuweisen, dass die Plastik in Fällen, wo die Frauen paarweise vereinigt auftreten, eine Differenzirung des Alters oder der

---

[1]) Sauer, Arch. Ephim. 1893, S. 35 f.

weiblichen Qualität durch bestimmt festgehaltene Trachtmotive hat ausdrücken wollen. Ich erinnere hier zunächst an die Beobachtung Studniczkas, der daraus, dass von den beiden Frauen des olympischen Ostgiebels die eine ein geschlossenes, die andere ein seitlich offenes Gewand trägt, in der erstern die züchtige Matrone erkennt. Analog könnte man auch hier den dichter verhüllenden Wollchiton der ältern Frau zuteilen. Diese Ansicht hat schon Pallat (Arch. Jahrbuch 1894, S. 3) vertreten, indem er ausser zwei Darstellungen aus dem demetrischen Kreise noch eine Reihe anderer Reliefs anführte, wo die Differenzirung nicht ohne Grund geschehen sei: Relief vom Niketempel (Ross XIe), Nymphenrelief (Ath. Mitt. 1880, Taf. VII. Arch. Ephim. 1893, Taf. X), Asklepiosrelief (Ath. Mitt. 1877, Taf. XV), Reliefs bei Schöne Taf. I—IV Nr. 16, Argonautenvase (Wiener Vorlegeblätter, Ser. IV, Taf. III). Er trat dabei mit Recht der Ansicht Furtwänglers entgegen, der, nach den Vasenbildern urteilend, der Jüngern den Wollchiton zuteilte[1]. In der That lässt sich aus den Vasen keinerlei Trachtregel ableiten[2]. Anderseits hatte Pallat seine Erklärung hauptsächlich auf zwei Demeterreliefs gestützt, die zwar den Trachtunterschied haben, aber dennoch nicht deutlich erkennen lassen, wie die Motive verteilt sind. Im Folgenden nenne ich mehrere Beispiele, an denen man dies mit Sicherheit constatiren kann. Zunächst das grosse Weihrelief des Demeterpriesters Lakrateides (Heberdey in der Festschrift für Benndorf, Taf. IV., S. 111. Phot. des Athen. Instituts, Eleusis Nr. 66). Hier sind Demeter und Kora deutlich unterschieden, indem die Mutter thronend dargestellt ist, während ihr die Tochter fackeltragend gegenübersteht. Letztere stimmt in Haltung, Tracht und Attributen durchaus zu der rechtsstehenden Frau des grossen eleusinischen Reliefs. Obwohl jene Arbeit späterer Zeit angehört, so liegt doch schon in der Person des Dedicanten eine gewisse Gewähr, dass auf seinem Weihgeschenk die Gottheiten nicht nach beliebigen Typen sondern nach den Götterbildern, in deren Bezirk der Geber wirkte und das Werk aufstellen liess, gebildet worden sind. Der Zusammenhang mit dem Relief von der Zachariascapelle beweist dann, dass das Original des Korabildes nicht etwa eine Nachschöpfung war, sondern der ersten Blütezeit angehörte. Zwei weitere Beispiele, an denen die Typik klar zu unterscheiden ist, sind ein Relief in Catajo (Einzelverkauf Nr. 47), aus Griechenland stammend, und ein zweites aus Eleusis (Kern, Cultbild von Eleusis, Ath. Mitt. 1892, XVII, S. 130, Nr. 6). Hier ist es zwar nicht möglich, eine genaue Parallele

---

[1] Meisterwerke S. 39, Anm. 4. Arch.-Anzeiger 1891, S. 118 Nr. 14.

[2] Vergl. Lolling, Ath. Mitt. 1881, S. 115.

mit dem grossen Relief durchzuführen, doch trägt auch hier die thronende Demeter das Wollgewand, die mit Fackeln danebenstehende Kora Linnenchiton und Himation. Endlich gehört hierher das athenische Votivrelief an Hermes und die Nymphen (Arch. Ephim. 1893, Taf. IX), auf dessen einer Seite die Entführung der Persephone durch Hades dargestellt ist. Wiederum trägt die Göttin die entsprechende Gewandung.

Hierdurch scheint mir die Verteilung der Trachtmotive unter die beiden Göttinnen so weit klargestellt, dass wir auch die zweifelhaften Fälle danach entscheiden können, zumal es an innerer Beziehung zwischen den Trägerinnen und dem ihnen nach obiger Erklärung zukommenden Gewande nicht fehlt. Für Demeter eignet sich das schwere, dicht verhüllende Wollgewand besser als der leichtere Linnenchiton, der zwar in Verbindung mit dem grossen Mantel nicht wenig festlich wirkt, aber der jugendlichen Beweglichkeit seiner Trägerin sich leichter fügt. Demgemäss würde auf dem Brückenbaurelief die linksstehende Figur als Demeter zu bezeichnen sein.

Eine weitere Frage wird nun sein, was diese sicher bestimmte Figur eines zeitlich genau fixirten Monumentes uns für den damals bestehenden statuarischen Typus sagen kann. Zunächst ist der Umstand von Bedeutung, dass beide Göttinnen in der Fläche völlig frei nebeneinander stehen, sodann dass sie hier nicht als handelnde Personen auftreten, sondern als Götterbilder aufzufassen sind, bei deren Wiedergabe der Reliefkünstler wohl mehr als sonst die Erinnerung an die in dem Bezirk, für den das Relief bestimmt war, befindlichen Tempelbilder hervortreten liess. Es kommt weiter in Betracht, dass auf zwei andern gleichzeitigen Reliefs die Darstellung der Göttinnen ganz analog erscheint. Das eine stammt aus Athen, gefunden auf der Akropolis, zuerst, noch ohne sichere Deutung, publicirt von Schöne (Griech. Reliefs Taf. XI Nr. 57), in seiner Bedeutung erkannt von Sauer, dem wir eine genaue Wiedergabe verdanken (Arch. Ephim. 1893, Taf. 8, S. 35.) Zwei Kennzeichen weisen darauf hin, dass wir in den beiden eng aneinander geschmiegten Frauengestalten die Eleusinierinnen zu erkennen haben. Einmal stehen links am Rande die Buchstaben HP, wahrscheinlich vorher noch ein T; also liegt die Ergänzung Δημήτηρ nahe. Derlei Beischriften lesen wir auf Werken der strengern Kunst nicht nur bei Darstellungen von Menschen, sondern auch von Göttern (᾽Ασκληπιός, Μαχάων Bull. de corr. hell. I, S. 162, Nr. 30). Wichtiger als diese immerhin strittige Interpretation sind die am gleichen Rande erkennbaren Reste eines Drachenleibes und -kopfes, die im Zusammenhang mit dem Frauenpaar nur auf die Schlange bezogen werden können, die stets am Wagen ihres Begleiters Triptolemos angebracht ist. Dadurch ist die Deutung gesichert

und ein Relief gewonnen, das besonders wegen des Massstabes der Figuren wertvoll ist. Nahe verwandt ist das der Münchener Glyptothek (Brunn, Catalog 85), aus Rhamnus. Hier nahen sich Beter einer Gruppe von zwei ähnlich wie vorher gewandeten Frauen, deren Beizeichen, wie Sauer (Arch. Ephim. 1893, S. 37/38) feststellte und auch mir bei guter seitlicher Belichtung am Original erkennbar war, in einer breitern Fackel und einem schmalern Stabe bestehen, erstere von der Frau im Linnenchiton, letzterer von der im Wollgewand gehalten. Wenn nun bei diesen drei Darstellungen die Göttinnen stets in dem gleichen Gewande und im wesentlichen mit denselben Beizeichen versehen erscheinen, so kann man, wiewohl die Trachtmotive nicht den Eleusinierinnen allein eigentümlich gewesen sind, doch jene Gleichförmigkeit nicht daraus erklären, dass die schlichten Verfertiger der Reliefs nach freiem Gutdünken, aus eigenem künstlerischen Verständnis und unabhängig von einander die einzelnen Motive gefunden hätten. Sie waren eben — und darin unterscheiden sie sich vom freier schaffenden Vasenmaler — durch die Typik der Rundplastik beinflusst, sie haben sich nach bedeutenden statuarischen Schöpfungen ihrer Zeit gerichtet.

Um diesen auf die Spur zu kommen, bietet das Brückenbaurelief wegen seiner Besonderheiten die wichtigste Handhabe. Es ist daher höchst wichtig, dass eine seiner Figuren mit der an erster Stelle genannten statuarischen Replik eine nahe Verwandschaft hat. Schon die Gesamterscheinung ist die nämliche: es ist die einer Matrone von vollen Formen, die in freier, ungezwungener Stellung dasteht. Der rechte Fuss ist mit voller Sohle aufgesetzt, der andere leicht zurückgezogen, sodass das linke Knie sich vordrängt und die Hüfte sich ausbeugt. Der linke Arm hebt sich entsprechend in scharfem Winkel über die Schulter. Wenn die Relieffigur hier den Gewandzipfel fasst, so tritt doch das bei der Statue zu ergänzende Scepter auf den andern gleichartigen Reliefs so häufig auf, dass hier die Änderung des Arbeiters nicht allzu schwer wiegt. Das Gewand ist der Wollchiton mit langem Überschlag, unter dem letzteren in Hüfthöhe gegürtet. Dadurch, dass das Gewand über den Gurt seitlich länger herabfällt, entsteht ein mit dem halbrunden Rande der Diplois harmonirender Umriss des Bausches. Bei der Partie unterhalb des Gürtels zeigen die langen Steilfalten vor dem rechten Beine natürlich nicht die feine Faltengebung der Statue im einzelnen. Deutlich tritt aber jeweils der Gegensatz der das linke Bein umgebenden Partie hervor, die sich fester an den Körper anschmiegt, sodass vom Gürtel aus nur wenige flache Falten über den Oberschenkel laufen. Noch genauere Übereinstimmung zeigt die Diplois, der am meisten charakteristische Teil bei dieser Art der Gewandung.

Ihre Fläche zerfällt in drei Abschnitte: im mittleren Teile laufen Falten von den Heftpunkten auf den Schultern aus nach unten spitzwinklig zusammen. Die Falten nahe der Halsgrube stossen in der Mitte zusammen, die grössern laufen schliesslich parallel nebeneinander und verschieben sich nach der rechten Hüfte, wodurch ähnlich wie in der untern Gewandhälfte ein deutlicheres Hervortreten der Körperformen stattfindet. Die beiden andern Faltengruppen liegen seitwärts und unterhalb der Brüste und bestehen aus langen, nach unten sich verbreiternden, regelmässig geordneten Hängefalten. Dieses Motiv wurde besonders durch die Koren am Erechtheion bekannt und ist später nachgeahmt worden. Dagegen erscheint es noch nicht bei statuarischen Werken des phidiasischen Kreises (Furtwängler, Statuen-Copien, Abhdl. der bayerisch. Akademie 1897, S. 540). Allem Anschein nach hängt seine Ausarbeitung mit der wachsenden Anwendung des laufenden Bohrers zusammen, woher es dann auch kommen wird, dass es uns auf dem Parthenonfries noch nicht oft begegnet. Wenn es also erst in einer nach unserm Relief fallenden Zeit zu grösserer Geltung kam, ist die Übereinstimmung mit der Statue in diesem Punkte besonders bedeutsam. Auch die Ordnung der Mantelenden auf den Schultern, ihr Herabfallen bis zur Kniehöhe kehrt gleichmässig wieder.

Bei einer derartigen Verwandtschaft in bestimmten charakteristischen Einzelheiten kann der gegen die bisherigen Angleichungen der Statue erhobene Einwand nicht mehr bestehen, dass die Gewandung der zu vergleichenden Figuren nicht eigenartig genug sei, um über die bestehenden Abweichungen hinwegzuhelfen (Petersen a. a. O., S. 67), zumal bei dem entsprechenden Koratypus ein ähnliches Ergebnis erzielt werden wird. Die erste Vermutung Jahns darf also, auf Grund neuer wesentlicher Momente, als durchaus zutreffend bezeichnet werden.

Ein Blick auf den Kopftypus lässt das Gleiche erkennen. Zwar sagt uns hier das Relief nicht allzuviel, wenn es auch in der leichten Senkung des Kopfes und dem tief herabreichenden Haar Berührung mit der Statue zeigt, um so mehr aber der erhaltene treffliche Kopf der letztern. Selbst Helbig, der in ihr eine Hera sieht, hebt besonders die Weichheit der Formen, die Milde des Ausdrucks hervor. Es fehlt dem Gesicht in der That das Majestätische, die Strenge der Götterkönigin; schlichte Leutseligkeit spricht daraus, die der hohen Freundin der Menschen so wohl ansteht. Dass der Kopf der Statue eine Stephane als Schmuck trug, kann nicht, wie Petersen meinte, als Gegengrund gelten. Vielmehr trägt ihn die Göttin auf dem athenischen Relief, dessen Köpfe so sorgfältig ausgeführt waren, und erscheint auch sonst so (Sarkophag bei Overbeck, Atl. XVI, 3). So kommen

wir zu dem Endergebnis, dass die capitolinische Statue die Replik eines berühmten Demeterbildes vom Ende des fünften Jahrhunderts ist. Es trifft sich glücklich, dass wir infolge der trefflichen Ausführung eben an diesem Gliede unserer Reihe auch die kunstgeschichtliche Stellung des Bildes und des Typus, dem es zugehört, erörtern können.

Für diese Frage hat Petersen (Antike Denkmäler I, Text zu Taf. 55) den Weg gebahnt, indem er die auch sonst gelegentlich berührte Verwandtschaft betonte, welche unsere Statue mit dem berühmten, oft wiederholten Aphroditetypus aufweist, davon das bekannteste, nicht beste Exemplar im Louvre steht. Overbeck hatte bereits eine Familienverwandtschaft herausgefunden, Furtwängler bei den besseren Repliken an den Gesichtsproportionen phidiasische Art zu sehen geglaubt. Allein die meisten der zahlreichen Nachbildungen dieses Typus sind späte flüchtige Arbeiten, römische Dutzendwaare, die zu einem eingehenden Vergleich wenig bieten. Deshalb ist es ein Verdienst Petersens auf eine vorher wenig beachtete und nicht richtig gewürdigte [1]) Replik aufmerksam gemacht zu haben. Es ist eine überlebensgrosse Statue im Zimmer der Venusbilder im Nationalmuseum zu Neapel (Antike Denkmäler I, Taf. 55). Der Kopf derselben besitzt, was Gesamtausdruck, wie Behandlung des Mundes, der Augen und Haare betrifft, eine Frische und Ursprünglichkeit, die sich wesentlich abhebt von der verflauten, verwischten Manier der übrigen bessern Nachbildungen [2]), sodass hier an ein dem Original nahekommendes Copistenwerk zu denken ist. Nicht berechtigt aber scheint die Zurückweisung der Combination Petersens, welche Klein (Praxiteles, S. 62 ff.) versucht hat [3]). Wenn er dort (S. 63) sagt: „Ein Wort des Bedauerns über diese Stellvertretung der Aphrodite von Fréjus kann man beim Anblick dieser Tafel kaum unterdrücken", so kann ich dagegen nicht besonders viel einwenden, da die Tafel in den antiken Denkmälern allerdings zu wünschen lässt. Einen ganz anderen Eindruck gewann ich bei einem Vergleich des im Strassburger Museum befindlichen Abgusses (Collignon II, S. 131), der mir die Combination Petersens erst verständlich machte.

---

[1]) Reinach, Gaz. Arch. 1885, hob sie hervor, bezweifelte aber die Zugehörigkeit des Kopfes, mit der es aber hier sicherer steht als bei der Louvrestatue (Petersen a. a. O.).

[2]) Alles römische Copien, ausser derjenigen in der Villa Wolkonsky in Rom. Roschers Lexikon, I, 412.

[1]) Auch Arndt (Text zu Einzelverkauf 457/8) hat die Verwandtschaft zwischen dem Aphroditekopf und dem der capitolinischen Statue bestritten.

Stellt man nun diese Replik des Aphroditebildes neben den Kopf der capitolinischen Statue, so thut sich nicht nur eine Familienähnlichkeit, sondern eine wirkliche Übereinstimmung in wichtigen Zügen kund. Da ist neben der leichten Neigung des Kopfes vor allem die eigenartige längliche Schädelform, deren Contur von der Stirn aus mässig aufsteigt, oben flach verläuft und nach hinten sich langsam rundet, dann der Schnitt des zarten Gesichtsovals zu vergleichen; dazu die entsprechend flachen, wenig modellirten, im Profil grossen Wangen, die natürlich bei Aphrodite etwas weniger völlig sind, als bei der Matrone Demeter. Auch die Profillinie des Gesichtes lässt an dem leicht geöffneten Munde und dem kurzen, etwas abgeflachten Kinn Verwandtes erkennen. Die Augen erscheinen, von vorne gesehen, schmal, doch nicht klein, da ihre Achse stark nach vorne geneigt und das obere Lid stark herausgearbeitet ist, was dem Auge etwas Tiefes verleiht[1]). Die Haartracht ähnelt zwar derjenigen, die man z. B. an dem Kopfe der sog. Hera Farnese beobachtet, ohne dass ich aber letztern, wie es von Furtwängler geschehen ist, unmittelbar in Parallele stellen möchte. Über der Stirn gehen zwei Wellen, sie dreieckig abgrenzend, nach den Schläfen auseinander, die Haare des Oberkopfes liegen auf diesem fest auf und werden durch einen aufgedrückten Ring festgehalten. Kommen diese Züge auch sonst vor — offenbar handelt es sich um Wiedergabe einer im Leben üblichen Tracht — so heben sich doch diese beiden Köpfe aus der Reihe der übrigen heraus. Auffallend ist bei ihnen die klare übersichtliche Anordnung der seitlich gestrichenen Haarsträhne, die Breite und Schwere derselben im Gegensatz zu den Scheitelhaarwellen sowie die tiefe Beugung, mit der die unterste auf das Ohr herabreicht. So lassen sich bei Umriss, Gesichtsbildung und Haartracht stets charakteristische Züge herausstellen, die eine innere Verwandtschaft der beiden Köpfe bedingen. Dass sich aber in dieser Übereinstimmung die Typik einer bestimmten Richtung verrät, beweist der Umstand, dass bereits andere Beispiele die Reihe erweitern. Zunächst nenne ich den Kopf der Berliner Statue, Conze Nr. 608, von ihm dem Ende des fünften Jahrhunderts zugewiesen, von Furtwängler zuerst in diesen Kreis gezogen[2]), worin ich ihm trotz Petersens Bedenken beistimme. Denn vor allem stimmt bei gleicher Höhe des Kopfes die Länge in auffallender Weise (0,29 m gegen 0,30 m bei dem capitolinischen Kopfe). Auch der Gesamtausdruck ist ähnlich, Einzelheiten.

[1]) Über die gleichartige Zeichnung des Ohres vergl. Furtwängler. Meisterwerke S. 31. 117.

[2]) Meisterwerke Taf. V. S. 118. Gut abgebildet in Mitchell, Hist. of ancient sculpture I, Taf. II.

wie Lider, Ohren, Lippenstellung, Anordnung des einen hinter dem Ohr herabfallenden Haarzipfels sind gleichförmig behandelt. Diesem steht nahe der Kopf der Colossalstatue aus Palazzo Borghese (Einzelverkauf 494), von Arndt im Gegensatz zu Matz-Duhn als antik bezeichnet[1]). Sehr wahrscheinlich ist mir, dass auch der Kopf in Stockholm (Journal of hellenic studies IX, pl. IV, S. 35) dieser Gruppe angehört, obwohl hier gerade der wichtige Umriss des Wirbels zerstört ist[2]).

Als Entstehungszeit des Aphroditetypus gilt jetzt allgemein die Zeit bald nach Phidias. Bezüglich ihres Urhebers hat sich die Statue mancherlei Hin- und Herschiebungen in der griechischen Kunstgeschichte gefallen lassen müssen, bis ihr Furtwängler, zunächst die Frage kurz streifend[3]), einen Platz anwies, den ihr schwerlich jemand nehmen wird. Derselbe Gelehrte hat seine Ansicht später ausführlich begründet, dass wir es hier mit einem hochberühmten Werke, der „Aphrodite in den Gärten" von Alkamenes zu thun haben (Meisterwerke, S. 117 ff.). Neben zahlreichen zustimmenden Urteilen[4]), die dieser Ansatz hervorrief, wurden Zweifel laut[5]), ob man berechtigt sei, von den zahlreichen Aphroditeschöpfungen dieser Epoche gerade jene herauszugreifen. Darunter scheint gewichtig nur der von Reisch (a. a. O.) ausgesprochene. Bekanntlich berichtet Plinius (36, 17), dass das Original der Statue seine Entstehung einem Wettstreite unseres Künstlers mit Agorakritos verdankt habe. Vermutlich ist diese Form der Überlieferung erst von den Kunstverständigen späterer Zeit abgeleitet worden aus der offenbaren stilistischen Verwandtschaft der Aphrodite in den Gärten mit der Nemesis von Rhamnus, die Agorakritos schuf. Es war daher eine berechtigte Forderung Reischs, wenn er einen Beweis für diese Übereinstimmung von dem obigen Aphroditetypus verlangte. Dieser aber wird geliefert durch das Bruchstück des daselbst 1812 gefundenen Kopfes der Nemesisstatue (Catal. Sculpt. Brit. Mus. I, Nr. 460, vergl. Ath. Mitt. 1890, S. 64). Dieses zeigt in Haarordnung und -stilisirung, in der bezeichnenden

---

[1]) Petersen „Hera von Alkamenes, S. 67 A. 1 zieht auch die Statue vom Belvedere in Wien (Schneider, Album Taf. III) heran.

[2]) Nach Michhöfer Ath. Mitt. 1879, S. 149, steht auch ein aus Lerna stammender Kopf dem der capitolinischen Statue nahe. Über das Heiligtum der Demeter Prosymna Paus. II, 372.

[3]) In Roschers Lexikon, I S. 412.

[4]) Reinach, Gaz. arch., 1885, S. 91. Wolters, Ath. Mitt. XII, 325. Conze, Ath. Mitt. XIV, 99. Collignon II, 126 f. (Dt. Übers.)

[5]) Amelung, Text zu Einzelverkauf Nr. 279. Winter im 50. Winckelmanns-programm S. 121. Reisch, Der Dionys des Alkamenes im Eranos Vindobonensis S. 17.

Form des Auges, zumal des unteren Lides, deutliche, der Überlieferung durchaus entsprechende Berührungspuncte mit dem Aphroditetypus.

Wird sich nun diese für die Köpfe gelungene Parallele zwischen der Aphrodite und der Statue vom Capitol auch für die Gestalt und die sie umgebende Hülle ziehen lassen? Niemand wird trotz des ähnlichen Bewegungsmotives die grosse Verschiedenheit in der Durchführung des Gewandes verkennen. Während dort ein dünnes, durchsichtiges Gewand das Ebenmass eines herrlichen Körpers bis in die Einzelheiten verrät, fällt hier ein schwerer Faltenwurf verhüllend über die Glieder. Offenbar verlangte dies letztere der Gegenstand der Darstellung mit Notwendigkeit. Trotzdem tritt auch hier, wie mir scheint, das Bestreben hervor, das Gewand der Hervorhebung des Körpers dienstbar zu machen, und zwar in einer Weise, die sich der strengeren Manier des Phidias überlegen zeigt. Wie es für den Oberkörper durch die schrägen Falten der Diplois erreicht wird, wurde oben erwähnt; in dem unteren Teile aber tritt das Spielbein mit dem Oberschenkel deutlich aus dem Gewande hervor, wobei sich das Gewand fest anpresst, in ähnlicher Weise wie am rechten Oberschenkel der Aphrodite[1]). Auch in die sonst ruhigen Steilfalten ist Leben gebracht. Am oberen Ende schieben und biegen sie sich convergirend zusammen, und die Wölbung des Bauches tritt darunter hervor, ein Motiv, das die strengere Weise des Phidias mit ihren gradlinigen Falten nicht kennt. Auch weiter abwärts weichen die Falten aus der Vertikalen nach links ab, sodass sich die Formen des Unterkörpers verraten. Das Bewegungsmotiv der Statuen ist gleichartig: der Moment des Anhaltens innerhalb des ruhigen gemessenen Fortschreitens ist gegeben. Noch ist die volle Ruhe nicht eingetreten, sodass auch noch keine Belastung des Standbeines vorhanden ist. Auch die Armhaltung contrastirt jedesmal in derselben Weise und ruft bei dem Oberkörper eine leichte Wendung hervor; die als Folge davon veranlasste Neigung zu der entsprechenden Schulter zieht dann ihrerseits eine leichte Senkung des Kopfes nach sich.

So ist es nicht bloss die Ähnlichkeit der Köpfe, nicht nur das feierlich Grosszügige, Monumentale der Haltung[2]) im allgemeinen, sondern noch mehr die Verwandtschaft der Bewegungsmotive und das eigenartige Verhältnis des Gewandes zum Körper — angewandt, um eine klare Vorstellung von letzterem zu geben — welche mich zu der Folgerung veranlassen, dass wir in dem statuarischen Typus, dessen Kenntnis uns durch die

---

[1]) An der Madrider Copie erscheint das Gewand noch feiner und drückt sich noch etwas fester an als bei der capitolinischen Figur.

[2]) Klein, Praxiteles, S. 63.

capitolinische Statue und ihre Gefährtinnen vermittelt wird, eine Schöpfung aus der Werkstatt des Alkamenes zu sehen haben. Dass die Akme dieses Künstlers nach den Ermittelungen Reischs in die Zeit des Nikiasfriedens fällt, verträgt sich mit dem terminus ante quem, den unser Relief dem Typus setzt, vollständig.

Hat Alkamenes selbst ein Demeterbild geschaffen? Die Überlieferung schweigt darüber; es scheint ja überhaupt, dass die Kunstschriftsteller es vermieden haben, über die Bauten und Bildwerke von Eleusis Näheres zu berichten. Wohl spricht Pausanias über die Statuen des Eleusinions in Athen, über die Göttergruppe in Lykosyra, aber über Eleusis schweigt er voll frommer Ehrfurcht für das grosse Geheimnis dieses Heiligtums [1]). Die Späteren aber sprechen zwar von den Bauten, doch die Sculpturwerke interessiren nicht mehr. Anderseits muss gerade Alkamenes ein besonders fruchtbarer θεοποιός gewesen sein, denn Plinius (36,16) berichtet, die Tempel Athens wiesen zahlreiche Götterbilder von seiner Hand auf. Auch musste es für einen Künstler, der der Mitarbeiter, in mancher Beziehung der Nachfolger des Athenebildners war, eine erwünschte Aufgabe sein, das zweite Hauptheiligtum Attikas mit einem Standbilde zu schmücken. Immerhin lässt sich der persönliche Anteil des führenden Meisters an jenem Bilde nur vermuten, während mir die Zugehörigkeit des statuarisch nachgewiesenen Demetertypus zu dem Kreise des Alkamenes als gesichert gilt.

Noch ein Wort über das Verhältnis des letzteren zu dem älteren Typus. Die Grundauffassung ist wohl die gleiche; Demeter καρποφόρος soll auch hier dargestellt werden. Matronale Fülle, hohe, ziemlich breite Gestalt, schwere, dichte Gewänder, ähnliche Gesten kehren in beiden Fällen wieder Und doch sind die Typen so verschieden! Der tiefe Ernst der älteren Statue, in dem Kekulé etwas Wildes fand, ist in freundliche Milde gewandelt, die strenge Unnahbarkeit und bewegungslose Ruhe hat einem menschlich-natürlichen Auftreten und einer grösseren Lebhaftigkeit der Körperbewegung Platz gemacht, die den Beschauer anzieht, statt wie jene ihm Zurückhaltung aufzulegen. Und wenn der ältere Künstler die Gestalt in einer weiten Gewandhülle verschwinden lässt, so finden wir bei der jüngeren Statue ein feinsinniges Verwenden derselben, um die Schönheit des bewegten Körpers zu veranschaulichen. So wurde zwar der ältere Typus übernommen, aber er tritt uns in einer freiern lebendigern Auffassung entgegen, so dass man eigentlich jetzt erst von einer Idealisirung reden kann [2]). Dass gerade Alkamenes in dieser Weise fortschritt, dass er die Haupt-

[1]) Vergl. auch Paus. IX, 25. 5.

[2]) Kekulé, Götterideale, S. 18 f.

motive der älteren, überlieferten Behandlung des Gewandes und der Bewegung übernehmend, seine Stärke in der Ausarbeitung der Feinheiten und dem Geltendmachen der Schönheit fand, hat schon Klein betont.

Man könnte geneigt sein, in dem Umstande, dass sich der capitolinischen Statue eine recht umfangreiche Liste anreiht, eine weitere Bestätigung für die Bedeutung des Originales und seines Urhebers zu finden. Nach der bisherigen Auffassung von dem Verhältnis der Statuen zu einander wäre dies auch sehr wohl möglich. Overbeek nämlich, der sich am vorsichtigsten ausdrückte, sprach von der „Zusammengehörigkeit aller“, Bloch nennt neun „statuarische Repliken“, Petersen bezeichnet alle als „Copieen eines bedeutenden statuarischen Typus“. Allein wie schon erwähnt, ist eine genauere Sichtung erforderlich, wobei wir über die Feststellung einer allgemeinen Zusammengehörigkeit zu einer Abgrenzung der Familien innerhalb der Sippe zu gelangen hoffen.

Als Copien im eigentlichen Sinne gelten nur Nr. 2—4 der Liste. Die Zugehörigkeit der Figur aus Venedig ist deshalb von Interesse, weil sie von Furtwängler aus äussern Gründen als Demeter bezeichnet worden ist [1]. Etwas freier sind nur die über die Schultern herabfallenden Mantelenden behandelt, sonst zeigt sie Übereinstimmung mit der capitolinischen, während die von Furtwängler verglichenen Werke (Nr. 5 und 6 unserer Liste), wie gleich gezeigt werden soll, recht stark abweichen. Nr. 3 und 4 scheinen etwas freiere Nachbildungen aus späterer Zeit zu sein.

Eine besondere Gruppe setzt sich aus Nr. 5—7 zusammen. Nr. 6 ist von trefflicher Ausführung, doch fehlt der Kopf. Die mangelhafte Arbeit erklärt bei Nr. 5 manche Abweichungen, vor allem in der Stellung. Overbeck, der sie mit zwei anderen ihr thatsächlich nicht verwandten zusammenstellte, nannte sie eine Variation des capitolinischen Typus. Haltung, Bewegungsmotiv, Art und Ordnung der Gewänder entsprechen demselben. Auch der Kopf ist nach Amelung verwandt: vorn gescheiteltes, nach rückwärts in kräftige Wellen gelegtes Haar, ohne Schmuck, von hoher und freier Haltung, das Gesicht mit voller Rundung. Allein es treten daneben eine grosse Zahl von Abweichungen hervor, die nicht als zufällige, spätere Änderungen, sondern als Äusserungen einer besonderen stilistischen Behandlung gelten müssen. Diese ist gekennzeichnet durch eine gewisse Gebundenheit, Einfachheit und Strenge der Gewandführung wie der Bewegungsmotive. Deutlich ist, wie bei der Parthenos, die Mittellinie durch eine senkrechte Falte betont, und es fehlt die reizvolle Verschiebung der

---

[1]) Venedig, S. 292 f.

Steilfalten, welche bei der capitolinischen Statue das Vordrücken des Knies hervorruft; hier wird also etwas von der Übersichtlichkeit der Bewegung vermisst. Die Bauchrundung, die bei der capitolinischen Figur hervortritt, ist hier nicht erkennbar. Immerhin zeigt die Berliner Statue, verglichen mit der aus dem Museum zu Cherchel, eine grössere Mannigfaltigkeit; so treten die Steilfalten, welche unmittelbar vor dem linken Beine hängen, nach unten ein wenig zurück, während sie dort gleichmässig senkrecht herabfallen. Der Bausch wie der damit correspondirende Rand des Überschlags weichen nur wenig von der Horizontalen ab, wie es die Figuren von Olympia in noch grösserer Schlichtheit zeigen, die Mantelenden liegen in schwereren fast etwas unförmlichen Massen auf den Schultern; auf dem Rücken fehlt, trotz der sorgfältigen Behandlung desselben bei der Berliner Statue, das der capitolinischen Statue eigne Motiv des doppelten Mantelrandes, das auf eine künstliche Zusammenlegung dieses Gewandstückes deutet. (Vergl. Abb. 2 und 3)[1]).



Abb. 2.
Rückansicht der Berliner Statue Nr. 178.



Abb. 3.
Mantel der capitolinischen Statue.

Als ganz besonders charakteristisch aber muss die Behandlung der Diplois gelten. Während bei der ersten Statue trotz des Wollstoffs und der

[1]) Herr Prof. Petersen hatte die Freundlichkeit, eine Skizze der capitolinischen Statue anzufertigen. Für die Replik in Madrid bestätigt Hübner den Doppelsaum ebenfalls, sodass er dem Typus eigen sein muss. Die Berliner Statue zeigt auf der einheitlichen Mantelfläche rundliche Bogen gleichartig denen der Diplois, wenn auch weniger tief.

doppelten Hülle doch die Körperform durch geschickte Faltenlage zum Ausdruck kam, sind hier die Falten geradezu unabhängig vom Körperbau geordnet. Streng symmetrisch ziehen sich halbkreisförmige, fast concentrische Faltenbogen von Schulter zu Schulter. Da sich der Körper nicht darunter abhebt, ist die Gestalt breiter und massiger. Die Hauptrichtung der Faltenlinien ist dort mehr vertical, hier mehr horizontal.

Wo diese Faltencomposition bisher begegnete, galt sie als Zeichen einfachen, strengen Stiles, so auf den „Orpheus"reliefs, deren ungewöhnlich fein ausgeführtes Original nach Stil und Gestaltung dem fünften Jahrhundert angehörte und von Reisch[1]) wegen des tectonischen Charakters etwas später als das eleusinische Relief, aber nahe an Phidias, gesetzt wurde. Von Statuen zeigt das Motiv die sog. Prokne[2]), bekanntlich eine wenn auch etwas handwerksmässige Originalarbeit phidiasischer Schule, die Furtwängler also mit Unrecht der capitolinischen Demeter angleicht. Ferner die Figur aus Pergamon, jetzt in Berlin als Hera bezeichnet, die Puchstein (Arch. Jahrbuch 1890, S. 91) in dieselbe Zeit rückt. Sicherer vielleicht als aus diesen immerhin schwankenden Ansätzen vermögen wir unserer Figur den ihr zukommenden Platz anzuweisen durch einen Blick auf die Gesamtentwicklung jenes charakteristischen Gewandteiles, dessen Gestaltung, wie die Denkmäler zeigen, ein Problem für alle an der Chitonfigur arbeitenden Künstler bildete. An den olympischen Metopen sehen wir den ersten primitiven Versuch, die noch fast quadratische Fläche des Stoffteiles zu beleben: eine in einer leichten Welle bestehende Rundfalte verbindet die Brusthöhen, zwei andere laufen von dort aus in schräger Richtung abwärts auf einander zu[3]). Echte, eingeknickte Falten begegnen nur an freihängenden Gewandteilen. Einen Fortschritt bezeichnet an der „Sterope" von demselben Bauwerk die an den Hals sich anschliessende Randfalte. Bei der Figur aus dem Museum von Cherchel sind schon drei parallele, ein wenig hängende Falten daraus geworden, offenbar infolge des Versuchs, das Zusammenraffen des Stoffes durch die Schulterspangen zu veranschaulichen. Eine etwas lebhaftere Gliederung des untern Teiles, der bisher nur stets zwei Wellen aufweist, findet sich an den Statuen aus Kreta (Mariani, Bulletino communale di Roma 1897, Taf. XII—XIV), an der Statue Boncompagni (Brunn-Bruckmann, Taf. 357) und der Statue der Sammlung Jacobsen (Arndt-Bruckmann, Taf. VII), alle

[1]) Mitteilungen des archäologisch-epigraphischen Seminars in Wien, Heft VIII, S. 130. Reisch vergleicht die Euridike mit den Jungfrauen des Parthenonfrieses.

[2]) Michaelis, Ath. Mitt. 1876, S. 304. Winter, Arch. Anz. v. 1894, S. 43.

[3]) Vergl. u. a. die Hesperide auf der Atlasmetope.

von altertümlichem Charakter und sorgfältiger Arbeit. Bei der ersten, welche am instructivsten ist, ist die Rundfalte zwischen den Brüsten verdoppelt, ebenso die schräg laufenden, deren untere Enden sich so einander nähern, dass sie als unterbrochene Bogen aufgefasst werden können. Als solche erscheinen sie auf dem altertümlichen Original zu der Herculanischen Tänzerin (Collignon, Fig. 219). Vergleichen wir nun mit diesen, sicher vor dem Parthenonbau entstandenen Figuren das Orpheusrelief und die beiden Berliner Figuren, so kehren zwar auch hier die gleichen Hauptlinien wieder, aber aus den Wellen sind wirkliche Falten geworden. Darf man auch nicht übersehen, dass bei dem einen oder andern der vorgenannten Werke die Ausführung des Originals in Bronze auf die Gewandbehandlung insofern einigen Einfluss gehabt haben könnte, als dadurch die Einzelfalten noch weniger ausgebildet wurden, im wesentlichen beruht jener Wechsel doch auf dem Fortschritte in der Marmortechnik während der Errichtung des Parthenon. Wir werden also diese Werke nahe an den letztern Zeitpunct heranschieben können. Sie alle und besonders die Berliner Statue unseres Typus repräsentiren die an Phidias eigenen Werken, der Athena Lemnia und Parthenos, erkennbare Auffassung des schweren Wollstoffes, der die ins einzelne sich verlierende Fältelung widerstrebte, und die das Gewand noch als eine Einheit für sich auffasste. Allein unter den Augen des Meisters brach sich schon ein neuer Stil Bahn, der die Gewandhülle leichter, beweglicher erscheinen liess und den Stoff mit zahllosen, manchmal fast überladen wirkenden Falten und Fältchen übersäte. Die beiden „Tauschwestern“ zeigen, dass auch an Figuren im Wollchiton die neue Manier herantrat. Unter diesem Einfluss entwickelt sich dann das Motiv der Diploisfalten, wie sie die capitolinische Statue zeigt: leicht fliessende Linien, statt der Bogen spitze Winkel und die sog. Augen, dazu stärkeres Hervortreten der Körperformen, denen sich das Gewand anschmiegt, mit dem Körper eine Einheit bildend. Auch aus dieser Entwicklung ergibt sich, dass der zweiten Gruppe unserer Liste eine gewisse conventionelle Gebundenheit der Formen eigen ist, die noch nicht zur vollkommen freien Beherrschung des Gewandstoffes gekommen ist[1]). Das Original zu den erhaltenen Statuen braucht darum nicht wesentlich älter zu sein, als die Statue aus dem Kreise des Alkamenes, es stellt eben die zweite Lösung des gleichen Problems durch die strengere

---

[1]) Die Statue aus den Uffizien (E. V. Nr. 91) zeigt trotz gleichartiger Anlage der Hauptpartien eine selbständige, auf kleinlich effectvolle Behandlung der Einzelheiten abzielende Manier und ist wohl spätern Ursprungs. In der untern Faltenpartie stimmt sie genau überein mit der florentinischen Figur.

Richtung dar. Denn die Zugehörigkeit der Gruppe zum Demetertypus darf durch die Untersuchung Amelungs über die Verwandtschaft der Köpfe (Führer durch die Antiken in Florenz, S. 142) als sicher gelten.

Sollte es zufällig sein, dass die für unsern Gegenstand so wenig mitteilende Überlieferung uns Kunde von dem Demeterbilde eines athenischen Meisters gibt, dessen künstlerische Manier und Stellung auf das beste mit der obigen Charakterisirung der zweiten Gruppe harmonirt? Es ist Praxiteles der ältere aus Athen, dessen mehrfach bestrittene Existenz nach der sorgfältigen Untersuchung Kleins [1]) als gesichert betrachtet werden darf. Für die von ihm herrührende, aus Demeter, Iakchos und Kora bestehende Gruppe im Tempel der Demeter zu Athen liefert Pausanias (I, 2, 4) den urkundlichen Beleg, indem er die in der Tempelwand angebrachte Inschrift citirt. Kalkmann (Arch. Anzeiger 1897, S. 136) hat versucht, die Gruppe aus den im grossen eleusinischen Relief gegebenen Typen wieder herzustellen. Was aber oben zur Charakteristik der Repliken aus dem Museum von Cherchel gesagt wurde, verträgt sich nicht mit der Kunstweise eines Epigonen des Phidias, wie es Praxiteles neben Pyrrhos war, während die Statuen aus Berlin und Florenz vor allem in technischer Beziehung eine Entwicklungsstufe des Demetertypus bedeuten, die sich der Schaffensepoche des Praxiteles durchaus anpasst.

Neben der Berliner Figur verlangt ferner wegen ihrer Eigenart eine besondere Betrachtung die Kolossalstatue der vaticanischen Rotunde (Helbig I, 297. Abgebildet Ov. Atl. XIV, 22, Brunn-Bruckmann Nr. 172), von Overbeck als eine vom capitolinischen Typus kaum abweichende Variante bezeichnet: die elastische Haltung der letztern sei hier steifer, die zarten, weichen Formen vergröbert, dazu komme als neu der breite Gürtel über der Diplois.

Unverkennbar zeigt der Kopf der Figur dieselben typischen Grundzüge wie der capitolinische; den Mangel an feiner künstlerischer Empfindung erklärt Helbig mit Recht aus der decorativen Verwendung und den damit zusammenhängenden colossalen Dimensionen. Aber eine höchst beachtenswerte Abweichung in der Gewandform, die Petersen zuerst entdeckt hat (Röm. Mitteil. IV, S. 65 Anm.), nötigt doch dazu, ihr eine Sonderstellung anzuweisen. Nach Petersen ist das Hauptgewand nur an der linken Seite bis unter die Achsel geschlossen, eine Tracht, die uns am besten durch die Tänzerin aus Herculaneum, die ihr Gewand auf der Schulter nestelt, veranschaulicht wird (Rayet, Mon. ant. I, 39). Es handelt sich hier um

---

[1]) Arch.-epigr. Mitteilungen aus Österreich. IV. 1880, S. 1 f.

eine Weiterbildung des alten, ursprünglich lakonischen Frauengewandes, des „Peplos“, das auf der einen Seite völlig offen war und durch einen Gürtel zusammengehalten wurde. Die Statue zeigt also hierin etwas Altertümliches, im Gegensatz zu dem beiderseitig genähten Wollchiton der capitolinischen Replik, bei welcher der Gürtel nur mehr zum Aufraffen des Gewandes dient. In technischer Beziehung heben alle Beurteiler die strenge Ordnung der Hauptfalten, die Einfachheit der Fältelung zumal in der Gürtelpartie, die schlichte Haarbehandlung, hervor, und leiten auch daraus meist ab, dass die Figur nach einem Original perikleischer Zeit und attischen Kreises gearbeitet sei[1]. So ist es aus einem doppelten Grunde unwahrscheinlich, dass eine Umbildung augusteischer Zeit hier vorliege, wiewohl es nicht ausgeschlossen ist, dass der Copist dem Zeitgeschmack entsprechend geändert hat, aber dann nur in Einzelheiten. Anderseits aber darf man trotz der Verwandtschaft der Köpfe nicht verkennen, dass das hier gebrauchte Gewand eher auf eine jungfräuliche Göttin deutet, die Figur daher nicht notwendig Demeter darzustellen braucht[2]. Jedenfalls darf man sie nicht ohne weiteres mit dem Typus der capitolinischen Figur zusammenbringen.

Noch mag hier zum Schluss erwähnt werden ein Relieffragment aus Eleusis (Kekulé a. a. O. S. 29), H. 0,36 m, Br. 0,29 m, das den obern Teil einer verschleierten Frauenfigur darstellt, deren gehobener linker Arm sich anscheinend an eine Stütze lehnte. Die Faltenmotive der Diplois erinnern durchaus an die capitolinische Figur, während die Anlage des Mantels verschieden ist. Es liegt nahe, hier an mehr als eine zufällige Abänderung des Reliefarbeiters zu denken, da auch eine statuarische Replik[3] mit dem Schleier erhalten ist, welche Furtwängler veröffentlicht hat (Venedig, Taf. VII, 3). In seiner Besprechung (S. 303) nennt er sie eine kleine, schlichte Figur. Der antike Kopf muss zu einer andern Statue von jenen eigenartigen Massverhältnissen gehört haben, die eine ganze Reihe von Statuen jener Sammlung aufweist. Trotzdem lässt auch der Torso das Schleiermotiv erkennen. Da die Sammlung in Venedig mehrere bekannte Demeter- und Koratypen von genau denselben Proportionen enthält[4], so ist es wohl möglich, in dieser Statue eine Replik des auf dem Fragment vorkommenden Typus oder doch eine nahe Verwandte desselben

[1] Vergl. zuletzt Flasch zu Nr. 836-7 des Einzelverkauf.

[2] Petersen, Vom alten Rom, S. 122, denkt an die Nemesis von Rhamnus.

[3] Zweite Replik wahrscheinlich in Catajo, Dütschke V. 776, H. 0,73 m.

[4] Vergl. auch die Figur des Votivreliefs bei Overbeck, Taf. XIV, 2. Vergl. unten in Abschnitt B.

zu erkennen. (Vergl. auch den nebenstehend abgebildeten Münztypus: Pick, Die antiken Münzen Nordgriechenlands I, Taf. XIV, 11, ausserdem Nr. 10).



Abb. 4.
Münze von Nikopolis.

Die Betrachtung der Bildwerke, die zu der capitolinischen Statue in Beziehung gebracht werden können, führt zu folgendem Endergebnis. Alle berühren sich untereinander in wichtigen typischen Grundzügen, in Haltung, Stellung der Gliedmassen, Gewandung, Kopfform, Haartracht. Dagegen unterscheiden sie sich in der Formgebung der Gewänder. Die danach zu bildenden Gruppen sind von solcher Eigenart, dass ihre Vertreter nicht als spätere Umwandlungen, sondern als selbständige Schöpfungen der attischen Schulen des V. Jahrhunderts betrachtet werden müssen. Die Originale der Statuen aus Florenz, dem Capitol und Vatican waren also nicht etwa Copien nach einem berühmten Original. Aus dieser Reihe, der die Cherchel-Statue als Anfangsglied vorantritt, gewinnt man die Anschauung, wie die attischen Künstler den Demetertypus ausgestalten und zum Ideal entwickeln, allmählich und mässig ändernd, nach der Weise ihrer Zeit Fremdes benutzend, aber in freier, nicht copierender Form, mit dem Bestreben, ein Eignes zu schaffen. Über den Ursprung des Typus lässt sich nichts ermitteln. Phidias scheint die Grundzüge schon vorgefunden zu haben. Zwar möchte Kekulé versuchen, jene älteste erhaltene Stufe, die Statue aus dem Museum von Cherchel, Phidias zuzuschreiben. Er kommt durch Vergleich mit dem Kopfe der pergamenischen Parthenoscopie zu dem Ergebnis, dass derjenige jener Figur eine Vorstellung davon geben könne, wie die Gesichtszüge der Parthenos aussahen, und dass sie also auf gleicher Kunststufe stehe wie die letztere. Er bedauert nur infolge der mangelhaften monumentalen Überlieferung der Parthenos keinen Vergleich des Gewandstiles ziehen zu können, lässt also die Restitution der Athena „Lemnia" ausser Betracht. Wer aber in dieser ein Werk des Phidias sieht, was jetzt fast allgemein geschieht, wird nicht wohl die

Gewandbehandlung der Chercheler Statue damit in Parallele stellen wollen. Wie Künstler phidiasischer Schule sich des Problems bemächtigten, zeigt die Gruppe der Berliner Statue Nr. 178. Obwohl noch von massiver Schwere, ist der Stoff doch reicher und natürlicher geformt als bei der älteren Figur.

Die Totalauffassung der Göttin ist im wesentlichen die gleiche bei allen Statuen. Sie steht in ruhiger Haltung; leidenschaftliche Erregung, das πάθος, an das man bei der schmerzerfüllten Mutter denken könnte, zeigt sich so wenig in der Bewegung des Körpers, wie in dem Gesichtsausdruck: ernst, nicht traurig, schaut sie dem Nahenden entgegen. Einfach, in grossen Zügen, fällt das Gewand um die hehre Matronengestalt, sie ganz verhüllend. Der Form nach ist es das damals übliche Kleid der athenischen Frauen, der Wollchiton. Sie erscheint hier als die gütige Segenspenderin, als καρποφόρος, wie man denn als Attribut der vorgestreckten Rechten ein Ährenbüschel wohl herstellen darf. Die hochgehobene Linke wird sich auf das Scepter gestützt haben [1]).

Unverkennbar ist, wie sich die Künstler in der Auffassung des Typus allmählich aus dem Banne einer starren Feierlichkeit zu lebendiger Freiheit entwickelt haben. Das lehrt der Vergleich des Gesichtes der Statue aus dem Museum von Cherchel mit der vom Capitol. Jedesmal ist der ruhige Ernst, das σέβας, gewahrt, welches für die Götterbilder jener Zeit charakteristisch ist [2]), aber wie viel milder und freundlicher ist der Ausdruck der letztern! Auch die Änderung der Standweise bewegt sich in ähnlicher Richtung. Dort das altertümliche Vorschieben des eines Fusses, hier unter dem Einfluss des Phidias eine natürlichere, durch Entlastung freiere Stellung. Endlich sehen wir, wie in der Gewandbehandlung manches Schwerfällige weicht, wie die Gliederung der einzelnen Partieen reicher, die Faltengebung beweglicher wird. Alles in allem genommen, verrät sich hier ein Streben, die Unnahbarkeit des älteren Typus zu mildern, die Göttin menschlicher erscheinen zu lassen, eine Wandlung, die nicht etwa vereinzelt dasteht, sondern im Zusammenhang mit dem Wechsel in den religiösen Anschauungen jenes Zeitalters gewürdigt werden muss. Wenn jenes göttliche Menschentum in der capitolinischen Statue am edelsten zum Ausdruck gekommen ist, so darf man in dem Schöpfer ihres Originals, bei dem ich an Alkamenes denke, denjenigen erkennen, der das Demeterideal für das fünfte Jahrhundert endgültig ausgestaltet hat.

---

[1]) Sonst würde wohl das Relief von der Akropolis, bei dem doch der Raum die Anbringung erschwerte, diesen Zug nicht bewahrt haben.

[2]) Lange, Darstellung des Menschen, S. 189. (Dt. Übers.)

Eine Localisirung der wichtigsten Glieder unserer Reihe wurde schon oben versucht, wobei sich ergab, dass das Original der ersten Gruppe ein Cultbild in Eleusis, das der zweiten eines im Demetertempel, also wohl nicht in dem Eleusinion, zu Athen bildete.

B. Kora.

Bei der Besprechung des Demetertypus fand sich, entsprechend der Unzertrennlichkeit des weiblichen Dioskurenpaares, der göttlichen Mutter mehrfach die jugendliche Genossin zugesellt und zwar in stets gleichartiger Darstellung. Solange man in dem „grossen“ Relief das einzige Beispiel dieser Zusammenstellung besass, wurde über die Identificirung seiner Figuren gestritten[1]). Und doch, wie sollte es zu verstehen sein, dass der zur Ausreise gerüstete Triptolemos die Ähren aus der jüngeren Hand empfange, während Demeter, ἡ καρποφόρος, assistirend danebensteht? Aber auch wenn die Bedeutung der Relieffigur klargestellt ist, ist damit noch kein Typus fixirt. Manche Grundzüge derselben sind wohlbekannte, zur Zeit der Entstehung typische. Die Gewandung, aus dem Linnenchiton und einem grossen, eigenartig gefalteten Mantel bestehend, wurde nicht nur für Kora, sondern auch für andere jugendliche Gestalten, wie Athene, Nike, die Musen, verwandt. Bei dem Vergleich des Reliefs mit Statuen wiederholte sich das Schwanken in der Bezeichnung. Als Brunn in einer bis dahin als Sappho bekannten Figur der Villa Albani eine Verwandte der rechtsstehenden Relieffigur wiedererkannte, schien sie ihm so matronal, dass er auch letztere entsprechend benannte. Overbeck griff diese Combination teilweise wieder auf, indem er die Statue als Demeter, die Figur des Reliefs als Persephone deutete, hauptsächlich aus Gründen, die er aus der darauf dargestellten Handlung ableitete.

Allein seither hat sich der Kreis der für diese Frage in Betracht kommenden Denkmäler besonders stark erweitert. An Stelle eines einzigen haben wir eine Reihe Reliefs mit der gleichen Figur, sodass an eine zufällige Übertragung eines Demetertypus auf Kora, wie Overbeck glaubte, nicht zu denken ist. Zu nennen sind hier:

1. Relief aus Eleusis. Taf. II, 1. Zwei Fackeln.
2. Sog. grosses Relief aus Eleusis. Taf. I, 1. Eine Fackel.

---

[1]) Neuerdings nennt Furtwängler, Griechische Originalstatuen in Venedig, Abh. der bayer. Akad. 1898, S. 287 die Figur rechts Demeter.

3. Relief von der Akropolis. Kora hielt ursprünglich zwei Fackeln.
4. Relief aus Rhamnus. Eine Fackel.
5. Relief aus Eleusis, Votiv des Lakrateides. Eine Fackel.
6. Relief aus Eleusis, Votiv. Kern, Ath. Mitt. XVII, S. 130, Abb. 6.
7. Relief aus Athen, Overbeck Atl. XIV, 5. Figur en face mit zwei Fackeln.
8. Relief aus Athen. E. V. 889—90. Jetzt in Würzburg. Pentelischer Marmor. H. 0,42 m., Br. 0,21 m. Gute griechische Arbeit des IV. Jahrhunderts. Eine Fackel [1]).

Diese zahlreichen, gleichartigen Wiederholungen setzen mit Notwendigkeit voraus, dass die Reliefplastik in Anlehnung an eine bestimmte typische Darstellung der Göttin arbeitete.

Für die Frage nach dem Verhältnis der Relieffiguren zu den statuarischen Werken hat v. Schneider in seiner feinsinnigen Arbeit einen wichtigen Beitrag durch Veröffentlichung der Wiener Bronze geliefert (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses XII, S. 72 ff.). Diese veranschaulicht nach v. Schneider die Stufe des Typus, welche der Relieffigur vorausgehe, die selbst wieder unter dem Einfluss der Parthenonsculpturen geschaffen sei. Für beide nimmt er ein gemeinsames Vorbild attischen Ursprungs an, das zu Perikles' Zeit im Telesterion zu Eleusis aufgestellt war. Seine Resultate, die auf alle Fälle die bisherige Beurteilung der Relieffigur modificirten, fanden vielseitige Anerkennung, so durch Helbig, Overbeck, Furtwängler, Amelung. Wie von selbst ergab sich dann weiter die Frage, die v. Schneider unerörtert gelassen, wie die Statue Albani, der dieser noch eine im Kapitol befindliche Replik anreihte, sich zu jenen beiden Stufen verhalte. Amelung denkt an unmittelbare Benutzung des statuarischen Typus auf dem Relief, Kekulé bezeichnet letztere als eine freiere, selbständig vom Reliefkünstler erfundene Composition. Auch die Urheberschaft kam in Frage. Während die beiden Letztgenannten an Phidias anknüpften, dachte Furtwängler wegen „des feinern Wesens“ des Typus an einen andern gleichzeitigen Künstler.

Bei dem Versuche, zu diesen Fragen Stellung zu nehmen, scheint es wiederum angebracht, von der eingehenden Betrachtung der Reliefs auszugehen, unter denen das Baurelief (Nr. 1) abermals wegen der

---

[1]) Zugehörig ist wohl auch das mir nicht zugängliche Relief auf dem Marmorblock, der einer Statue in der Villa Albani als Sitz diente (Helbig, Führer II, 707. Vergl. Text des E. V. zu Nr. 497).

Darstellung en face den wichtigsten Platz einnimmt. Die auf ihm abgebildete Korafigur stimmt aber in wesentlichen Punkten mit der entsprechenden auf dem „grossen“ Relief (Nr. 2) und dem von der Akropolis (Nr. 3) überein und zwar gerade in solchen, in denen die statuarischen Bildungen abweichen. Auffallend ist der enge Stand und die schmale, schlanke Form des Unterkörpers, übereinstimmend die Fussstellung: die Figuren ruhen hauptsächlich auf dem rechten Bein, das linke ist leicht zurückgezogen, befindet sich also in etwas anderer Stellung, als bei der Demeterfigur, wie besonders aus dem ersten Relief erkennbar. Diese Übereinstimmung ist um so bezeichnender, als die drei Figuren jedesmal in anderer Ansicht: von vorne, im vollen und im halben Profil dargestellt sind, sodass man, sie nebeneinander haltend, fast den Eindruck gewinnt, als ob man eine Statue, von drei Punkten gesehen, vor sich habe. Gleichartig ist auch das lässige Herabhängen des linken Armes, an den sich eine lange Fackel leicht anlehnt, sowie endlich die Kopfform, die trotz der Korrosion bei dem Relief von der Akropolis Verwandtes erkennen lässt. Als Einzelheiten hebe ich hervor die leichte Wendung nach rechts, welche Nr. 1 in anmutiger Weise wiedergibt; sie kehrt wieder bei Nr. 3, wo zugleich die Senkung ausgedrückt wird, die dem Kopfe von Nr. 2 eigen ist. Es liegt ja in der Natur der Halbprofilstellung, dass Wendung und Senkung zugleich sichtbar sind, doch da bei I und II jedes dieser Momente für sich auftritt, kann auch hier Übereinstimmung festgestellt werden. Und vollends die Haartracht, in der die Statue Albani so stark abweicht, indem bei ihr statt des offenen, in leichten Wellen rückwärts gezogenen Haares eine Binde erscheint. Zwar könnte man auch hier, wie es Kekulé bei der Demeterfigur gethan, an ein absichtliches Weglassen der Haarhülle denken, wenn nicht auch Nr. 3 gleiche Anordnung: offenes, im Nacken geknotetes Haar mit Reif, aufwiese. Ohne Zweifel ist auch diese nahe Verwandtschaft in den Einzelpunkten, wie bei dem Demetertypus, hervorgerufen durch Anlehnung an ein berühmtes statuarisches Vorbild.

Um dieses zu erkunden, stelle ich die gleichartigen Statuen zusammen, wobei sich nach der Standweise zwei Gruppen unterscheiden lassen. Einmal stehen die Figuren mit leicht zurückgezogenem Spielbein da, bei der zweiten Gruppe berühren die Füsse mit voller Sohle den Boden, das Spielbein, weniger stark entlastet, ist leicht vorgerückt und ein wenig seitwärts gestellt. Damit steht eine wesentliche Änderung im Gesamtumriss des Körpers im Zusammenhang, der im ersten Fall schlanker und schmaler, im zweiten breiter und massiger erscheint, was durch die Armhaltung

noch verstärkt wird. Nach diesem doppelten Schema verteilen sich die Bildwerke folgendermassen:

I. Gruppe.

1. Bronzestatuette in Wien. (v. Schneider a. a. O.) H. 0,15 m. Es fehlen: beide Unterarme, die mit Zapfen verbunden nach vorne gestreckt waren, sowie ein Teil des linken Unterschenkels. Rechtes Standbein. Die Füsse stehen dicht beieinander. Nach ihren stilistischen Merkmalen gehört sie in die vorparthenonische Zeit, und wenn ihre attische Provenienz auch nicht urkundlich nachweisbar ist, so darf sie doch mit Sicherheit angenommen werden.

2. Marmorstatuette aus dem Piraeus, jetzt im Nationalmuseum zu Athen. Kabbadias Nr. 176, gut veröffentlicht im „Einzelverkauf“ 613/6. Mässige Arbeit, aber Original des fünften Jahrhunderts. Rechtes Standbein, linker Fuss mehr zurückgezogen als bei Figur 1, mit der sie sonst in der Standweise wie in der Gewandform übereinstimmt. Eigenartig ist die Behandlung des Gewandes, das sich fest, wie angefeuchtet, an den Körper anschmiegt, eine Manier, die sicher später als der Parthenonfries liegt. Rückseite angelegt; Sahlkante erkennbar.

3. Marmorstatuette in Venedig. Furtwängler, Venedig, S. 290. H. 0,81 m. Neu: Kopf, rechter Unterarm, Hände, Füsse, Plinthe. Stark verwittert. Der linke Unterarm ist hier gesenkt.

4. Marmorstatuette in Venedig. Taf. II, 3. Furtwängler Taf. I und II, eines jener Bildwerke in ungefähr halber Lebensgrösse (H. 1,07 m), die meist dem demetrischen Kreise anzugehören scheinen. Ausgezeichnet erhalten, nur die vorgestreckten Unterarme sind ergänzt, doch standen sie ursprünglich ähnlich wie bei 1. und 2. Linkes Standbein. Von Furtwängler als Originalwerk bezeichnet, darf die Figur unter allen Umständen als vortreffliche, wohl verkleinerte, aber genaue Nachbildung einer griechischen Statue des fünften Jahrhunderts gelten.

5. Marmorstatue in Neapel, Nationalmuseum, Sala delle Muse 6399. Clarac 264, 1 R. Als Thalia ergänzt[1]), entspricht genau dem vorigen Typus.

6. Torso aus Epidauros, Reinach 672, 8.

7. Vielleicht gehört noch hierher die Statuette in Catajo, Dütschke V, 662, in der ich wegen der Proportionen — H. 1 m. bis zur Schulter — eine Replik von Nr. 4 vermute.

---

[1]) Vergl. Nachtrag zu Nr. 497 des E. V. in Abt. IV, S. 62.

Verwandt sind dieser Gruppe die verschiedenen Exemplare der sog. Athena Giustiniani, davon die wichtigsten in Rom und Florenz. Das Standmotiv und die Gewandung sind die gleichen. Der Typus gehört wohl dem Ende des fünften Jahrhunderts an.

II. Gruppe (sämtlich Marmorwerke).

1. Statue in der Villa Albani. Taf. I, 3; Overbeck, Atl. XIV, 11; v. Schneider a. a. O. XII, S. 72; Brunn-Bruckmann 225; Helbig II, 835. Ergänzt: Finger der rechten Hand, linker Arm fast ganz, abgesehen von der inneren Hälfte des Oberarmes. Römische Copie mit folgenden Repliken:

1a. Torso im Museum von Cherchel. Gauckler, pl. XVI. Vortreffliche Arbeit. H. 1,70 m. Erhalten: Rumpf mit Oberarm und einem Teil des Unterarms, nach unten bis zum r. Knie. Linke Hand und Arm waren vorgestreckt.

1b. Torso im capitolinischen Museum, als Athena restaurirt. Einzelverkauf, 449/51. v. Schneider a. a. O., Abb. 3 und 3a.

1c. Torso im Louvre Nr. 2001. Reinach, S. 679, 1; Fröhner Nr. 574.

1d. Torso im Louvre Nr. 1912. Reinach, S. 675, 9. Geringe Arbeit.

2. Statuette im Nationalmuseum zu Neapel, aus Pompei stammend. Ergänzt: Kopf mit Hals, Unterarme. Einzelverkauf 497. Clarac 194, 6 R. Sie wurde schon von Gerhard Demeter genannt, von Overbeck mit der Statue Nr. 1 zusammengestellt, doch glaubte er keinen wesentlichen Gewinn daraus ziehen zu können.

3. Statue im Museo Borbonico. Clarac 202, 3; Phot. Sommer Nr. 1522. H. 1,83 m. Römische Portraitstatue von mässiger, geleckter Arbeit. Ergänzt: Kopf, rechter Arm, linke Hand.

4. Statue in München. Clarac 211, 4. H. 2,09 m. Spätere, frei behandelte Copie, doch von guter Ausführung. Kopf ergänzt.

5. Statue im Lateran. Clarac 576, 1. Portrait.

Verwandt: Statue. Clarac 201, 4.

In der ersten Gruppe ist sicher ein attisches Original des fünften Jahrhunderts vertreten (Nr. 2), sowie die genaue Nachbildung eines solchen (Nr. 4). Die zweite Gruppe besteht nur aus Copien, doch zeigt die häufige genaue Wiederholung von 1, dass ein berühmtes Originalwerk vorhanden gewesen ist, für welches ebenfalls der Zusammenhang mit der attischen Kunst nachgewiesen ist (Sauer, Festschrift für Overbeck, S. 73). Das Standmotiv der zweiten Gruppe in Verbindung mit entsprechenden Gewändern ist erkennbar an dem Fragment einer weiblichen Relieffigur, in der Sauer

mit Recht den Rest einer Südmetope des Parthenon wiedererkannte (Michaelis, Parthenon, Taf. III, Nr. XIX). Erhalten sind Brust, linker Oberarm, der Unterkörper bis zum rechten Knie, doch ruhte zweifellos der Körper auf dem linken Beine. Andererseits ist der Kontur an dem rechten Oberschenkel leicht nach aufwärts gekrümmt, was auf das Vorschieben des rechten Beines zurückzuführen ist. Auch Carreys Zeichnung gibt Entsprechendes. Die linke Hand legt sich an den über die Schulter fallenden Mantelzipfel.

Auch die Faltengebung ist derjenigen unserer Gruppe verwandt, was besonders für die Mädchenfigur aus Pompei nachweisbar ist[1]). Die Abweichungen beschränken sich hier auf wenige, unbedeutende Einzelheiten. Ob die Parthenonmetope Demeter und Kora darstellen sollte, darf jetzt wegen der Ähnlichkeit mit der Gruppe des Brückenbaureliefs mehr denn früher als möglich gelten, ist aber nicht sicher zu entscheiden. Sicher ist, dass sie nicht mehr zu der Gruppe von Metopen gehört, welche noch eine gewisse Ungelenkigkeit als Kennzeichen der Gährungsepoche verraten. Erwiesen ist ferner durch sie, dass auch die zweite Auffassung des in Frage stehenden Koratypus attischen Künstlern des fünften Jahrhunderts geläufig war.

Von diesen beiden Auffassungen ist nur die erste auf Reliefarbeiten wiedergegeben. Aber auch für sie vermögen wir eine so enge Beziehung zu den Darstellungen der Kleinplastik nicht zu erkennen, wie es bei dem capitolinischen Typus der Fall war. Denn einmal erschwerte die Eigenart der für Kora verwendeten Gewandung dem Reliefkünstler die genauere Wiedergabe des Originals, sodass gewisse stilistische Besonderheiten nicht mehr hervortreten. Dann aber stehen in der Statuengruppe eine Anzahl Elemente zusammen, die in gewissen, typischen Zügen übereinstimmen, aber stilistisch stark differiren.

Je nachdem man nun eins derselben bevorzugt, kann man, wie v. Schneiders und Furtwänglers Untersuchungen bewiesen haben, zu ganz verschiedenen Ergebnissen gelangen. Auch im Folgenden muss allerdings eine gewisse Auswahl getroffen werden. Das künstlerisch wertvollste Glied der Reihe ist ohne Zweifel die Statuette aus Venedig. Ihre Replik in Neapel bestätigt, dass wir es hier nicht mit der beliebigen Variation einer Normalfigur, sondern mit einem bestimmten statuarischen Typus zu thun haben. Zwar zeigt sie im Gegensatz zu der Bronze und dem Originalwerke aus dem Piraeus linkes Standbein. Aber es liegt darin, wie

---

[1]) Amelung, Text zu Nr. 497 des Einzelverkaufs.

mir scheint, eher eine Empfehlung für die Statue, als Hauptvertreterin der Gruppe zu dienen, obwohl auch die Relieffiguren der anderen Weise folgen. Denn die ganze Art und Anlage der Gewandung lässt sich mit ihrer Stellung weit eher harmonisch verbinden, wie denn auch bei der anderen Gruppe mit der abweichenden Art der Entlastung das Standbein nie wechselt. Nur wenn das rechte Bein aus seiner Ruhelage verschoben ist, entsteht für die schwere Gewandmasse des Himations eine geeignete, wechselreiche und doch harmonische Faltenordnung; ist dies, wie bei der Bronze, nicht der Fall, so hängt das Gewand schlaff, mit wenig ausgeprägten Falten am rechten Beine herab, während die ausdrucksvollen, malerisch wirkenden Faltenzüge, die bei der Statuette aus Venedig, noch mehr bei den Statuen der zweiten Gruppe vor dem Standbein entstehen, hier durch das Hervortreten des linken Beines verschwinden.

Wie lässt sich dies mit dem Ergebnis vereinigen, dass den Reliefs, die doch eine andere Standweise haben, ein bestimmter Koratypus zu Grunde liege? Ist etwa noch eine dritte Originalschöpfung anzunehmen, an die sich dann auch die Bronze und die Figur aus dem Piraeus anschliessen würden, oder dürfen wir die Reliefs und die Statuen der ersten Reihe zu einer Gruppe vereinigen? Wie ich glaube, steht dem Letztern der Wechsel des Standbeins nicht entgegen; anders wäre es, wenn man, was bisher mehrfach geschehen, die Figuren der zweiten Reihe, die eine andere Composition der Beinstellung zeigen, mit den drei genannten Reliefs vergleichen wollte. Aber bei der Wahl des Standbeins kamen doch für den Reliefarbeiter in erster Linie technische Gründe in Betracht. Die Übertragung des Körpers auf die Fläche war ja für ihn nicht weniger schwierig wie für den Vasenmaler (Winter, Jüngere attische Vasen, S. 6 ff.). Wenn nun schon dieser, der seine Motive vielfach aus dem Leben nahm und nach der Natur entwarf, bei der Übertragung der Körper zu bestimmten Schemata gelangte, war dies bei dem Reliefkünstler noch eher möglich, da der Kreis seiner Vorbilder eng war, und die benutzten Statuen schon gewisse typische Standweisen aufwiesen. Diese ahmte er nach, und es musste ihm vor allem darauf ankommen, die Eigenart der Bewegungsmotive, also auch der Beinstellung anschaulich wiederzugeben. So erklärt sich's, dass sich bei der Demeter des grossen Reliefs das vorgeschobene Spielbein hinter dem Standbein befindet, so hier, dass letzteres zurückgeschoben wurde, um die anmutige Rückbewegung des Spielbeins sichtbar werden zu lassen[1]). Dem Standmotiv nach lassen

[1]) Wie ungeschickt die umgekehrte Anordnung wirken würde, zeigen die Profilansichten. Furtwängler, Venedig, Taf. II, 2. Einzelverkauf Nr. 61.

sich also die Relieffiguren und die beiden Statuen zu einem Typus vereinigen, zu dem dann die Figuren mit linkem Spielbein als Varianten hinzutreten.

Eine nähere Angleichung vom stilistischen Gesichtspunkte aus ist aber für die Statuen nicht zu erreichen. Denn vergebens suchen wir die wirklich eigenartigen Züge der Gewandbehandlung, an denen die technisch fein behandelten Figuren reich sind, bei den Reliefs wiederzufinden. Vor allem das Brückenbaurelief lässt uns hier im Stich. Der Linnenstoff unterscheidet sich hier kaum vom Wollgewande, die Mäntel gleichen sich nur in der allgemeinen Anlage. Wir vermögen also aus dem, was uns die Reliefs sagen, nicht zu beurteilen, ob der statuarische Typus Kora dargestellt hat. Doch gibt er uns eine Vorstellung von dem Bilde der Göttin, das die Reliefarbeiter nachgeahmt haben.

Vielleicht gelingt es, durch genauere Beleuchtung des Zusammenhangs, in welchen der statuarische Typus gehört, dies vorläufige Ergebnis zu befestigen. Furtwängler, der die Statuette in Venedig mit der Statue Albani verglich (a. a. O. S. 285 ff.), erkannte ersterer etwas altertümlichere Züge zu, nahm aber eine unmittelbare Zusammengehörigkeit der beiden Werke nicht an. Es mag hier nochmals auf den Unterschied der Stellung hingewiesen werden, der auch den Gesamtumriss wesentlich verändert. Das Motiv der Kora Albani gilt ja als das ältere, doch zeigen die Figuren des Parthenonfrieses, wie auch die Schrittstellung bei verhüllten Gestalten in Aufnahme kommt, freilich zunächst noch weniger häufig. Das Gewand zeigt trotz typischer, übereinstimmender Züge im einzelnen bemerkenswerte Unterschiede. Es setzt sich dem Stoff nach aus zwei verschiedenen Elementen zusammen, dem Linnenchiton und dem Wollmantel, eine Verbindung, die vielleicht als Übergangsstadium aus der reinen Linnentracht zur Wollkleidung betrachtet werden muss. Denn der Mantel tritt zuerst am Anfang des fünften Jahrhunderts auf (Puchstein, Arch. Jahrbuch XI, 39).

Das Linnengewand reicht bis auf die Füsse, ist oben offen und wird daher beim Anlegen auf Schultern und Oberarmen durch eine Reihe von Knöpfen zusammengefasst. Diese Tracht war schon im sechsten Jahrhundert in Athen üblich, bleibt aber auch nach dem Vordringen des national-„dorischen“ Wollgewandes zumal bei Festgewändern in Anwendung (Studniczka, Beitr. zur Geschichte der altgriech. Tracht, S. 28/9). Die Länge des Linnenkleides übertrifft meist bedeutend die Körperhöhe (ἑλκεχίτωνες), sodass der Überschuss an schleppendem Stoff aufgehoben werden musste. Zu welch verschiedenartigen Motiven dies Gewand den Künstlern zu der Zeit Anlass bot, wo es noch allgemein üblich war, zeigen die Frauenfiguren

von der Akropolis[1]). Zierlich zieht die Linke das überschüssige Gewand vorne[2]) in die Höhe (vergl. besonders Collignon I. Abb. 172). Dazu tritt dann, ebenfalls um das Gewand zu kürzen, die Gürtung, wobei der Stoff über den Gurt heraufgezogen wird und im Bausche herabfällt. Diese älteste Form, bei Homer oft erwähnt[3]), ist im fünften Jahrhundert abgeändert worden, indem sich mit dem Chiton ein ihm ursprünglich fremdes Element verband, das dem mehr und mehr zu Ehren kommenden altgriechischen Volkskleide eigen ist: der Überhang[4]). Dieser ist der Linnenkleidung ursprünglich fremd, da er auf einer der letzteren heterogenen Befestigung des Gewandes beruht. Denn der „ionische" Chiton war ursprünglich oben bis auf die Halsöffnung zugenäht, erst dadurch, dass man die Naht durch eine Reihe von Knöpfen ersetzte, war es überhaupt möglich, eine διπλοίς anzubringen. Schon von diesem allgemeinen Gesichtspunct aus scheint mir Furtwänglers Anschauung nicht annehmbar, der Überschlag des ionischen Chitons sei eine Trachteigentümlichkeit auch der älteren Zeit[5]). Aber auch aus den Monumenten lässt sich der Schluss schwerlich ziehen.

Die Frauen von der Akropolis tragen keine Diplois, sondern das Gewand ist gegürtet und fällt, ziemlich hoch über den Bausch emporgezogen, frei herab, was allerdings bisher mehrfach, vor allem wegen der eigentümlichen Stilisirung dieses Gewandstückes, zu der Annahme führte, es handle sich um einen Überhang[6]). Ebenso geordnet ist der Chiton an der dem streng archaischen Stile nachgebildeten Artemisstatue aus Pompei, endlich an der Figur eines Mädchens auf einem eleusinischen Relief strengen, altertümlichen Charakters und trefflicher Erhaltung, das dem demetrischen Kreise angehört. An den Thron der durch Ährenbüschel, Kalathos und Szepter gekennzeichneten Demeter tritt die Jungfrau, zwei kurze Fackeln tragend, heran[7]). Selten lassen sich die Einzelheiten des feinen Linnenstoffes so deutlich erkennen, wie hier: der Chiton ist gegürtet, aber ein Überhang

---

[1]) Collignon, Geschichte der griechischen Plastik I, 359 ff.

[2]) Anders auf dem Relief mit dem Morde des Aegisth, Springer I[6], Fig. 341.

[3]) Neben dem Beiworte ἑλκεχίτων erscheint die ζώνη als integrirender Teil der Toilette. Studniczka, Tracht, S. 20.

[4]) Vergl. auch: Studniczka, Stil und Ursprung der Giebelskulpturen des Zeustempels in Olympia, Röm. Mitt. II, 53 f., wo er vom Chiton sagt: continua a venir usato accanto al dorico in una forma più libera.

[5]) Venedig, S. 285 f.

[6]) Collignon I, 361 bezeichnet dasselbe als Chitoniskos.

[7]) Ath. Mitt. XX, Taf. V.

ist nicht vorhanden. Manche Vasenfigur, die gleiche Gewandform aufweist, aber in der Zeichnung nicht klar ist, kann nach diesem Muster beurteilt werden, wenn auch andererseits besonders bei Schalen der berühmten Meister aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts ein Linnenchiton mit Behang erscheint. Derselbe ist jedoch kurz, fast kragenartig, und war wohl nichts anderes als ein besonderer, möglicherweise angeknöpfter Überwurf, ein Dekorationsstück der reichen Linnentracht. Schwerlich ist dieser Gewandteil jemals plastisch dargestellt worden. Weder die sog. „Penelope", noch die Mädchenfigur aus Neapel, beides Repräsentanten der strengen Kunst, noch auch der Metopentorso sind damit ausgestattet, was andernfalls deutlich erkennbar sein müsste, da der Mantel hier wenig über Hüfthöhe hinaufreicht. Wir sehen also, dass die Plastik noch die Gewandform aus der Zeit vor den Perserkriegen wiedergibt, und wir werden diese, nicht die der gleichzeitigen Vasen als die ursprüngliche, ältere anzusehen haben.

Die Bildhauer befassten sich erst mit jenem Gewandstück, als unter dem Einfluss der Wollkleidung aus dem Kragen ein Überschlag, aus dem zufälligen ein organischer Bestandteil der Gewandung wurde. Als solchen finden wir ihn bei dem Typus Albani und allen Gliedern der zweiten Reihe gleichmässig wieder. Zwar zeigt die capitolinische Replik des ersteren eine Art Gurtlinie in gleicher Höhe, in der sonst der untere Rand der Diplois erscheint, allein der denselben Typus vertretende Torso aus dem Museum von Cherchel gibt als bestgearbeitete Replik dafür den Ausschlag[1]), dass darunter die Kante des Überhangs zu verstehen ist.

Es kann demnach die Chitonform der Venetianerin nicht als Beweis für höheres Alter gelten. Im Gegenteil spricht der Umstand, dass die unzweifelhaft älteren Glieder der zweiten Gruppe keine Diplois haben, für die Priorität dieser Gewandform in der Plastik der Mitte des fünften Jahrhunderts. Den mit derselben ausgestatteten Bildwerken steht nahe der Typus Albani, während sich für den venetianischen Typus ein ähnliches Vorkommen älterer Formen nicht nachweisen liesse, wenn man nicht in der Wiener Bronze die Nachbildung einer älteren Stufe erkennen will.

Für die Unabhängigkeit der venetianischen Figur vermag ich noch als weiteres Kriterium anzugeben, dass sich am Mantel eine nicht ganz unerhebliche Differenzirung vorfindet. Während nämlich bei ihr und den Gliedern der I. Gruppe der über die linke Schulter herabfallende Zipfel aus einer Anzahl mehr oder minder verschobener Quetschfalten besteht, erscheint

---

[1]) Vergl. Furtwängler, S. 285. Anm. 2.

er bei der Statue Albani und ihren Repliken in bestimmter Weise zusammengefaltet und -geklappt. Die betreffende Ecke des Tuches würde, wenn man die Falten ausbreitete, nicht nach vorne, sondern über den linken Oberarm herabfallen, jetzt aber ist sie fünffach zusammengelegt und es ist nicht die Ecke a (vergl. Abb. 5), welche vorne sichtbar ist, sondern die Ecke c. Einmal entspricht also die Fallrichtung des Zipfels der Linie ad, einmal der Linie cd. Im letzteren Falle musste die entgegengesetzte Kante in umgekehrter Richtung nach vorne geführt werden. Im Vergleich zu dem Gewande der

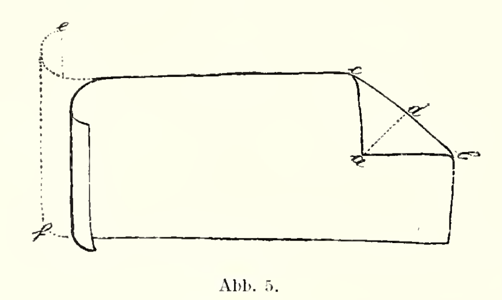


Abb. 5.

Venetianerin zeigt diese Anlage etwas Schwerfälliges, künstlich Zurechtgelegtes, das zu der freien naturgetreuen Wiedergabe der Falten im anderen Falle einen Contrast bildet.

Ebenso wie nach den Formen des Gewandes ist es auch nach denen der Köpfe unwahrscheinlich, dass die beiden Typen von einem Original abzuleiten seien, wie Furtwängler glaubte. Weder aus der Haarbehandlung, noch der Kopfform, noch dem Schnitt und Ausdruck des Gesichtes ergeben sich mir Anhaltspunkte dafür. Vielmehr scheint mir die Gesamtdifferenzirung der Typen weit genug zu gehen, um den Schluss zu erlauben: die Urheber der Originale zu der Kora Albani und der Statue aus Venedig arbeiteten zwar mit denselben Elementen, aber ihre Schöpfungen sind von selbständigem Werte. In welchem kunstgeschichtlichen Verhältnis die beiden aber zu einander standen, lässt sich erst auf Grund eines stilistischen Vergleiches sagen, wenn auch schon im vorigen an dem Typus Albani sich manche Kennzeichen des Altertümlichen erkennen liessen.

Entsprechend der Verschiedenheit des Stoffes sind die Gewänder der Kora Albani ganz verschieden stilisirt. Aber auch am Linnengewande allein lassen sich Abweichungen in der Stoffbehandlung finden. Der Teil, welcher, auf die Füsse herabfallend, unterhalb des Mantels sichtbar ist, hat zahlreiche tiefe und parallele Faltenzüge. Bei der Brust- und Ärmelpartie

liegt der Stoff fest am Körper an und ist statt von Falten von zahlreichen flachen Streifen überdeckt. Diese nur wenig herausgearbeiteten Wellen, die im ganzen eine senkrechte Fallrichtung beibehalten und nur da, wo sie sich aufbauschen, etwas verschoben sind, rufen bei dem Gewande eine leicht gekräuselte Oberfläche hervor. In der Hauptsache ähnlich laufen an den Ärmeln die Streifen von den Heftknöpfen in regelmässigen Sternen aus. Diese Erscheinungen gehören zu einem besonderen Gewandstil, bei dem es lediglich darauf ankam, das feine, dünne Linnengewebe zu charakterisiren, das von der Körperfläche abzuheben ein schwieriges Problem war. Auf eine selbständige Gliederung des Gewandes in Stofffalten ist man dabei zunächst nicht ausgegangen. Die Anfänge zu dieser Manier liegen weit zurück, und es ist wohl kein zufälliges Zusammentreffen, wenn wir sie deutlich zuerst an denselben Bildwerken ausgeprägt finden, die auch über die ältere Form des Chiton sicheren Aufschluss geben: an den Frauenfiguren von der Akropolis. Hier ist das Gewand mit zahlreichen, wellenförmig gezeichneten Rillen überzogen, die mit dem Meissel gleichmässig geritzt wurden und in mässiger Entfernung von einander parallel verlaufen. Auch an den älteren Werken aber zeigt nur der obere Teil des Gewandes vom Gürtel aufwärts die eigentümliche Stilisirung, weil er sich ja den Körperformen anpasst, der untere, frei herabhängende aber weist einige echte Falten auf.

Wie die Plastik zu dieser eigenartigen Manier gekommen ist, lässt sich, glaube ich, noch nachweisen. Auf den schwarzfigurigen Vasen nämlich finden wir auch den oberen Teil des Chitons durch gekräuselte Linien von dem unteren, freihängenden differenzirt. Da auch die Plastik die entsprechenden Linien in rein decorativem Sinne verwendet, so ist es mir sehr wahrscheinlich, dass sie diesen Stil von der Malerei übernommen hat. Auch aus diesem Zusammenhang, wie aus dem Vergleiche mit unserer Statue ergibt sich, dass es unnötig ist, für die Akropolisfiguren einen besonderen „Chitoniskos“ anzunehmen. Auf den Vasen ist zwar die Zeichnung des oberen Teiles manchmal ungenau. Beschränkt man sich aber auf wirklich gute Darstellungen, wie etwa die Hetärenvase (Mon. d. Inst. XI, Taf. 20), wo Ärmel und Vorderteil des Chiton mit krausen Linien überzogen sind, so gewähren auch die Vasenfiguren das gleiche Schema.

Bei den Figuren von der Akropolis kommt der Versuch, den Stoff auch da, wo er sich an den Körper anschmiegt, plastisch hervortreten zu lassen, noch in recht einfacher Form zum Ausdruck. Merklichen Fortschritt zur Naturwahrheit zeigt schon die schöne, in archaischem Stile gearbeitete Gewandfigur aus Pompeji, Artemis genannt, deren Original

Studniczka in seiner ausführlichen Untersuchung mit Recht der Perserzeit zuweist (Röm. Mitt. III, 277 f.). Auch hier aber fehlte es dem Künstler noch an der Fähigkeit, bei den anschliessenden Partien das Gewand als selbständigen Teil zu charakterisiren. Rillen und Farbe sind nur äusserliche Mittel[1]). Wesentlich weitergebildet ist der Stil an der sog. Penelope und der Mädchenfigur auf dem obengenannten Relief aus Eleusis (Ath. Mitt. XX, Taf. 5). Hier sind bereits flache Wellen herausgearbeitet, die Enden derselben bauschen sich leicht auf, das Ganze liegt lockerer auf, ist, möchte ich sagen, flüssiger geworden und an die Stelle rein schematischer Regelmässigkeit ist ein krauses Gefältel getreten. Ausser diesen Stoffwellen finden sich nur ganz wenige echte Falten am Halsschlusse. Ja, die innige Verbindung dieser beiden Elemente ist in der attischen Kunst eigentlich nie recht zustande gekommen. Denn die Parthenongiebel zeigen, dass Phidias' Schüler eine andere Lösung, Körper und Linnengewand gesondert zu behandeln, erstrebten. Der Stoff wurde als durchscheinend gedacht und mit zahllosen knitterigen, die Natur ausser Acht lassenden Fältchen bedeckt. Noch bewahren zwar die jüngeren Metopen und einzelne Figuren des Frieses, so die „Peitho", jene andere Manier, aber unter den Kunstwerken, die in Attika nach dem Parthenonbau entstanden, ist sie nicht mehr zu finden[2]). An der Matteischen Amazone hingegen, die auf Phidias zurückgeführt wird, in der Gewandbehandlung aber nicht dem Stil der Giebelfiguren folgt, sehen wir, wie an die Stelle der Rippen wirkliche runde Fältchen mit fein durchgeführten Einzelheiten getreten sind.

Als die nächste Vorgängerin der Kora Albani muss die Statuette aus Pompeji gelten, die sich im Gewandstil mit jener „Penelope" berührt[3]). Dies wird nicht nur klar aus Haltung und Stellung, sondern auch aus stilistischen Merkmalen. Der dreieckige Umschlag am Himation zerfällt durch das straffe Anziehen des letzteren in zwei Teile, davon der rechte etwas tiefer herabhängt; auch die Querfalten am Mantel verlaufen in gleicher Weise und sind, besonders wo sie sich fest an das Standbein pressen, gleichartig stilisirt, indem sie nicht selbständig aus dem Stoffe herausgearbeitet sind, sondern als Kanten von streifenartigen Flächen erscheinen, in die der Mantel zerlegt ist. Diese Kanten verlaufen dann in regelmässigen, weder

---

[1]) Vergl. auch das Charitenrelief.

[2]) Vergl. auch Amelung, Aphrodite und Eros, Jahrbuch der Altertumsfreunde des Rheinlandes 1897, S. 161. Furtwängler Meisterwerke, S. 48 ff. Gewiss gehört das Original zum Athenatorso-Medici auch in diese Epoche.

[3]) Sowohl die Brustpartie, wie die um die Knöchel hängende, wie die Himationfalten bieten Verwandtes.

durch Kniffe noch Biegungen unterbrochenen Linien. Wie bedeutsam diese Uebereinstimmung für die Verwandtschaft der beiden Statuen ins Gewicht fällt, lässt ein Blick auf eine spätere, freiere Replik des Typus Albani, etwa Nr. 3 der zweiten Gruppe, erkennen, wo wirkliche Faltenwülste den Mantel überziehen.

In der Behandlung des Chiton zeigt die Kora Albani einen Fortschritt. Die Gewandform ist durch das Hinzutreten der Diplois reicher geworden, der Stoff ist ungleich viel feiner und flüssiger; die Stoffrippen sind schmäler, an den Enden leichter gewunden, im ganzen mehr verschoben und dadurch belebter. Zwischen den Brüsten aber wirft das Gewand zum erstenmal wirkliche Falten, noch nicht stark hervortretend, aber von selbständiger Wirkung, und die an der Neapler Figur erkennbare Manier, aus zwei zusammenstossenden Rippen eine Falte zu bilden, ist überwunden. In dieser Beziehung berührt sich die „Kora“ mit der Matteischen Amazone, bei der aber die Faltenrücken noch schärfer betont sind. Aus dieser Zusammenstellung geht also hervor, dass die Kora Albani, die nach der Körperstellung einen älteren Typus repräsentirt, stilistisch betrachtet, früher als die Parthenongiebel anzusetzen ist. Das würde sehr gut damit stimmen, dass das ihr eigne Motiv auf einer der jüngeren Metopen wiedergegeben ist, und dass der Kopf der Figur sich demjenigen der „Peitho“ vom Fries angleichen lässt[1]).

Die Verschiedenheit des Gewandstils der Statue aus Villa Albani von dem der Venetianerin scheint mir zu bedeutend, als dass man in letzterer die Variation zum ersten Typus erkennen könnte. Bei ihr ist der Unterschied in der Darstellung des Linnen- und Wollstoffes sehr stark gemindert, vielleicht beeinflusst durch die mit anderen Mitteln Ähnliches bewirkende Manier der Giebelfiguren des Parthenon. Im einzelnen zeigt nun der Linnenstoff eine ganz andere Structur. Statt der scharf geschnittenen, im einzelnen bewegten Rippen sehen wir hier weiche Falten mit selbständiger Gliederung und Profilirung. Diese Manier ist im Gegensatz zu der malerisch andeutenden darauf berechnet, das Gewand der Natur entsprechend wiederzugeben. Eine Fortsetzung der an der Peitho des Frieses erkennbaren Weise vermag ich hierin nicht zu erkennen.

Auch das Wollgewand liefert in dieselbe Richtung weisende Merkmale. An dem dreieckigen Umschlag unter der Brust kehren zwar auch hier die grossen Bogenfalten wieder, wie an der Kora Albani, aber sie

---

[1]) Vergl. über die Beziehungen der Parthenonreliefs zu der gleichzeitigen Plastik Pottier, „Peitho“ Bull. de corr. hell. 1897, S. 509.

sind nicht in glatter, gleichmässiger Rundung durchgeführt, die alle Repliken, auch der Torso des Museums von Cherchel, besitzen. Vielmehr sind sie an den Stellen, wo sie, durch ihre eigene Last gezogen, tiefer herabhängen, leicht nach innen geknickt und bilden hier die sog. „Augen“, ein Moment, das erst bei besonders peinlicher Beobachtung der Natur des Wollstoffes entstanden sein kann, und das sich nicht an den Giebelfiguren und überhaupt nicht vor der Erbauung des Parthenon an Bildwerken nachweisen lässt. Im gleichen Sinne sind die bisher kantenartigen Schrägfalten des Himations zu wirklichen Faltenwülsten herausgebildet worden. In den über die linke Schulter fallenden Zipfel aber ist durch das Zurückweichen von der Brust Leben und naturgetreue Bewegung gebracht.

Alles dies sind Beweise eines Strebens nach gesunder Realistik, Merkmale einer Richtung, die aber meiner Ansicht nach weder aus der Entwickelung der Kunst überhaupt noch der Gewandbehandlung insbesondere für älter als die angesehen werden sollte, aus der die Kora Albani mit ihren strengen Formen hervorgegangen ist. Im Gegenteil tritt vorübergehend jener Realismus, der zur Naturtreue und damit zur Einfachheit zurücklenkt, als eine Reaction auf gegen den grossartigen, idealen Stil der Parthenongiebel, der ja freilich der Schattenseiten nicht entbehrte. Unsere Figur aus Venedig also, ein Kind jener Bestrebungen, gehört darum in die Zeit nach der Vollendung des Parthenon, in das letzte Drittel des fünften Jahrhunderts. Dabei reiht sich ihr ganz von selbst eine Statuengruppe an, die wir ihr oben als verwandt an die Seite stellten: die Repliken der sog. Athena Giustiniani, die man unabhängig von unserer Frage ans Ende des fünften Jahrhunderts gesetzt hat.

Ob die Ansätze, die wir aus dem Vergleich des Gewandstils gewonnen haben, sich auch für die Kopftypen bewahrheiten werden? Für die Kora Albani kann dies auf Grund der Untersuchung Pottiers bejaht werden (Bull. de corr. hell. 1896, S. 445, Taf. XVIII). Er vergleicht hier den Kopf jener Statue mit einem im Louvre befindlichen griechischen Original und mit dem der „Peitho“ vom Parthenonfries, die wir für die Gewandung als Merkpunkt benutzten, und findet dadurch in den Proportionen, in der Haarordnung und dem Kekryphalos, sowie in der Conformität der Gesichtszüge einen sie verbindenden „air de famille“ heraus (a. a. O. S. 446). Andererseits scheint ihm der Kopf im Louvre noch mehr im Archaismus befangen als derjenige der „Peitho“, bei welcher die Gesichtsform länger und schmaler, das Kinn weniger massiv, der Mund kräftiger geschwungen seien. Da diese Kennzeichen einer weniger strengen Manier an der Kora Albani noch mehr auffielen, so hält er diese für später, den Kopf für früher

als den Fries. Allein es bleibt doch bei der Beurteilung der „Kora" zu berücksichtigen, dass sie im Vergleich zu dem Torso im Museum von Cherchel eine verflaute römische Copie ist, die Arbeit eines Künstlers, der die Formen nachahmte, ohne recht in den Geist der Epoche einzudringen. Daher scheint es mir wegen der offenbar nahen Verwandtschaft des griechischen Originalkopfes richtiger, in diesem eine echte Replik des Originals zu erkennen. Auf dieses geht zwar auch der Kopf der Kora Albani zurück, doch ist er nur eine mässige Nachbildung davon. Somit wäre auch aus der Betrachtung der Köpfe heraus das Original des Typus Albani früher als die Parthenonskulpturen anzusetzen, wie es Stellung und Gewandstil schon erforderten.

Der Kopf der Statue in Venedig ist schwieriger zu beurteilen, zumal es sich um eine verkleinerte Nachbildung handelt, und kann nur annähernd fixirt werden. Furtwängler will Merkmale peloponnesischen Ursprungs daran erkennen, wovon ich mich nicht zu überzeugen vermag. Die Formengebung der Haarsträhne ist regelmässig und auffallend streng durchgeführt. Ihre Anordnung ist eigenartig, da sie alle nach rückwärts laufen, auch die vom Scheitel ausgehenden, die bei den Köpfen des capitolinischen Demetertypus seitwärts geführt sind. Verwandt scheint mir in dieser Beziehung der Kopf der Sammlung Baracco, der wohl der phidiasischen Schule angehört (Furtwängler Meisterwerke, S. 89). Die Composition der Haarsträhne im einzeln erinnert aber an die der capitolinischen Demeter, dazu berührt sich der Kopf in Form und Haarordnung mit dem der Piraeusstatuette, wiewohl diese freier und flotter behandelt ist. Letztere hat nach der gewiss zutreffenden Beobachtung Reinachs, der sich Arndt (zu Nr. 613/6 des E. V.) und Conze (Ath. Mitt. XIX, 203) anschliessen, Beziehung zu der Aphrodite ἐν κήποις. Somit ist eine Schulverwandtschaft mit der letzteren für die Venetianerin nicht ausgeschlossen, ihr attischer Ursprung und ihre Entstehung in der Zeit nach Vollendung des Parthenons auch soweit der Kopftypus in Frage kommt, wahrscheinlich.

Vergleicht man die Statue aus Venedig ihrem Gesamteindruck nach mit derjenigen der Villa Albani, ohne Rücksicht auf das durch beide dargestellte Sujet, so erscheint erstere unverkennbar schlanker, zarter und jugendlicher. Nicht als ob die Proportionen der letzteren direkt matronal zu nennen wären: Stellung, Gewandordnung und -behandlung sind hier eben noch weniger geeignet, die Körperformen deutlich hervortreten zu lassen. Dann ist auch die Haltung der Venetianerin freier, lebhafter und ungezwungener im Gegensatz zu der gemessenen Ruhe der anderen. Trotzdem bilden beide, wie ich glaube, zwei Phasen in der Entwickelung eines

bestimmten statuarischen Typus, zwei Lösungen eines Problems, das die Künstlerkreise Athens beschäftigt hat.

Dürfen wir aber annehmen, dass beide Bilder zu den eleusinischen Göttinnen in Beziehung stehen, oder dass sie uns beide eine Vorstellung von Korabildern des fünften Jahrhunderts geben? Die Attribute, welche den Reliefdarstellungen entsprechend für Kora verwendbar sind: zwei Fackeln, lassen sich in beiden Fällen ohne Schwierigkeit anbringen. Der jungfräuliche Charakter der Göttin kommt in der einen Statue deutlich zum Vorschein, bei der anderen ist er nur aus den oben genannten Gründen weniger klar ersichtlich. Da sich das auch bei der Kora des grossen Reliefs wiederholt, so möchte ich glauben, dass die älteren Künstler in Bezug auf Körperformen es nicht für nötig gefunden haben, eine Differenzirung der Götterbilder besonders scharf zu betonen[1]. Endlich kommt noch in Betracht, dass für die Entwickelung des Koratypus ein Parallelismus zu der des Demetertypus, die vorher erörtert wurde, unabweisbar ist. Denn es lassen sich zwischen den Hauptvertretern der beiden Typen ganz ähnliche Unterschiede in Stellung, Haltung und Körperumriss, sowie in der Gewandordnung, ein analoger Wechsel in dem Gewandstile, eine ähnliche Verschiebung des Gesamteindruckes erkennen.

Dass es sich aber hier nicht um zufällige Berührungen oder um solche handelt, die in der Gesamtentwickelung der Kunst ihren Grund haben, geht hervor aus gewissen äusseren Beziehungen, die wir zwischen den Typen herstellen hönnen. Zunächst durch die Werke der Kleinplastik. Zwar geben sie nicht alle die Differenzirung klar wieder, doch finden wir auf mehreren bedeutenderen Reliefs, wie dem von der Akropolis und dem Baurelief, dass die beiden als jünger erkannten Typen vereinigt sind. Dadurch gewinnt ein Moment an Bedeutung, das vielleicht sonst als zufällig gelten könnte. In der Sammlung zu Venedig befindet sich nämlich neben der den jüngeren Koratypus wiedergebenden Figur auch eine Vertreterin der jüngeren Classe von Demeterstatuen (vergl. S. 16, Nr. 3), an sich eine weniger gute Arbeit als jene, aber unverkennbar nach dem Original der capitolinischen Statue in Verkleinerung hergestellt (Furtwängler, T. IV, 1). Beide Statuetten gehören zu jener Reihe von Bildwerken, die Furtwängler als eine geschlossene Gruppe erkannt hat. Sie stammen alle aus der Sammlung Grimani, stellen vollbekleidete weibliche Statuen dar, haben endlich eigentümliche Proportionen, indem sie alle in etwas mehr als halber Lebensgrösse gearbeitet sind. Ihre Gesamt-

[1] Man vergleiche noch die Artemis Lansdowne.

erscheinung ist in den meisten Fällen derart, dass sie dem demetrischen Kreise unbedenklich zugeordnet werden können. Vor allem aber liegen sicher in zweien von ihnen (Taf. V und VI, 1) die beiden Haupttypen vor, welche die Kunst des vierten Jahrhunderts geschaffen hat. Auch sie lassen sich auf Werken der Reliefplastik vereinigt nachweisen, worauf weiterhin ausführlich einzugehen ist. Aus all diesen äusseren und inneren Beziehungen ergibt sich meiner Ansicht nach mit Sicherheit zunächst, dass diese Nachbildungen im Altertum gleichzeitig angefertigt und an demselben Orte aufgestellt worden sind. Höchstwahrscheinlich bildeten sie aber auch gemeinschaftlich den Schmuck eines den Eleusinierinnen gewidmeten Privatheiligtums, etwa dem zu Knidos erbauten Temenos vergleichbar. Daher dann auch die verkleinerten Proportionen.

Aus diesen Umständen lässt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit schliessen, dass das Zusammentreffen der beiden statuarischen Typen, die Furtwängler, Venedig, Taf. I und IV, 1, mitteilt, und deren Originale sich als gleichzeitige Schöpfungen erwiesen haben — dass dies Zusammentreffen in der Sammlung zu Venedig nicht auf Zufall beruht. Vielmehr dürfte es sich hier wieder um Parallelfiguren der eleusinischen Göttinnen handeln. Wir hätten danach in der ersteren Statue nicht nur eine dem Korabilde des fünften Jahrhunderts verwandte Darstellung, sondern eine Nachbildung des Koratypus selbst zu sehen, und wenn je eine, so dürfen wir diese Statue wirklich „Kora“ nennen.

Die Vertreterin des älteren Demetertypus erscheint zwar auch auf einem bedeutenden Werke der Reliefplastik: dem grossen eleusinischen Votivrelief. Die mit ihr hier verbundene Korafigur schliesst sich nicht unmittelbar an den älteren Typus an. Aber es ist schon oben berührt worden, dass sich in Jol Caesarea, der Residenz des Kunstmaecens Juba II. von Numidien, Repliken der beiden älteren Typen zusammen gefunden haben. Leider ist in einem Falle nur ein Torso erhalten, aber auch er gehört sicher zu der Schicht von Kunstwerken, welche sich unter den übrigen als die älteren und künstlerisch wertvolleren abheben (Gauckler, Musée de Cherchel, S. 104). Mit Rücksicht auf die obigen Fälle, wo parallele Typen der Demeter und Kora räumlich vereinigt vorkommen, lässt sich auch hier wenigstens vermuten, dass der Torso im Museum von Cherchel zu einer Korastatue gehört hat.

Wenn hier versucht worden ist, die in der Entstehung einander berührenden Typen der Demeter und Kora zu combiniren, so kann auch die Frage nicht vermieden werden: In welcher Form haben wir uns die Originale der einzelnen Typenklassen verbunden zu denken? Waren es

Einzelstatuen, die zu einer lose aneinandergereihten sog. Gesellschaftsgruppe[1]) zusammengestellt waren, oder bildeten sie eine Gruppe im Sinne einer Anzahl zur Handlung verbundenen Personen? Gerade letzteres wird durch die innige Verbindung der Göttinnen im Cult begünstigt, aber es ist zu beachten, dass derartige Werke in der statuarischen Plastik der attischen Schule nicht erscheinen, bis Praxiteles der ältere mit dem unserem Kreise entlehnten Werke den Anfang machte.

Wir haben nun oben als wahrscheinlich bezeichnet, dass in den Statuen von Berlin und aus dem Giardino Boboli seine Demeter erhalten sei. Eine parallele Figur der Kora konnte dazu nicht gefunden werden. Zwar hat Kalkmann in dem „grossen" eleusinischen Relief eine Darstellung der von Praxiteles geschaffenen Gruppe wiedererkennen wollen[2]), aber die Figur aus dem Museum von Cherchel ist sicher ziemlich viel älter, als die Figur jenes Meisters angesetzt werden könnte. Sie und die oben ihr parallel gestellte Kora Albani waren lediglich Einzelstatuen, die im Heiligtum der Demeter zu Eleusis zusammenstanden und vielleicht von verschiedenen Meistern, ja auch zu etwas verschiedener Zeit gearbeitet sein können. Ungern verzichtet man damit auf die Möglichkeit, mit Hilfe des grossen Reliefs wenigstens eine annähernde Vorstellung von dem Werke des Praxiteles zu gewinnen, doch zeigt ja das leider verstümmelte Relief von der Akropolis, also aus Athen, wo sein Werk stand, dass eine andere Gruppencombination damals vorhanden gewesen sein kann.

In Eleusis scheint man an dem Doppelbilde festgehalten zu haben: die Demeter aus dem Kreise des Alkamenes und die Kora von Venedig traten bei dem Um- oder Neubau der Tempelanlagen wie so oft als Parallelfiguren zu den älteren Cultstatuen hinzu. Erst das vierte Jahrhundert brachte hier eine Neuerung, indem eine aus drei Gottheiten bestehende wirkliche Gruppe errichtet wurde.

C. Typus der thronenden Demeter.

Schon die erhabene Ruhe und Würde, die die Kunst des fünften Jahrhunderts bei dem stehenden Typus zum Ausdruck brachte, macht es begreiflich, wenn sich gleichzeitig auch Versuche zeigen, die Göttin in

---

[1]) Sauer, Die Anfänge der statuarischen Gruppe, 1887, 40 ff.

[2]) Arch. Anzeiger 1897, S. 136.

thronender Haltung darzustellen. Sicheren Anzeichen nach haben wir einen dazu gehörigen Typus wiederzuerkennen in der Statue aus dem Museum Ny Carlsberg (Nr. 184), ehemals in der Sammlung Rondanini, abgebildet bei Roscher, Lexikon II, Sp. 1362, Clarac 209, 2, Müller-Wieseler II³, Taf. VIII, 87. Es ist eine Figur von matronalen Formen, die auf einem an den Stützen mit Reliefs versehenen Throne sitzt. Den Körper umfliesst ein gegürtetes mit kurzem Überschlag versehenes Gewand, über das ein grosser Mantel so gelegt ist, dass er auch das Haupt schleierartig umhüllte. Für die Identifizirung ist ferner von Bedeutung, dass in der Linken Reste eines Ähren- und Mohnbüschels erhalten sind. Dasselbe ist, wie in Roschers Lexikon (a. a. O.) ausdrücklich betont wird, gebrochen, aber zweifellos antik und zugehörig. Die Rechte samt der Fackel, sowie der Kopf, ist modern, sonst ist das 1,53 m hohe Bildwerk gut erhalten geblieben. Es ist eine Arbeit römischer Zeit, vielleicht war es ein Portrait mit Anlehnung an einen bestimmten statuarischen Typus. Gleichwohl verlangt es eine nähere Besprechung, da es weit über die Dutzendware hinausragt und durchgehends die Nachbildung eines griechischen Originals ahnen lässt[1].

In den Gewandformen weicht die Figur von denen des stehenden Typus durchaus ab. Statt Wollchiton und Schleiertuch haben wir hier Linnengewand und weiten Mantel. Die Anordnung der Gewänder ist schlicht und natürlich, insbesondere ist bei dem Mantelteil, der den Unterkörper verhüllt, mit wenigen Falten eine prächtige Wirkung erzielt. Das Original zu dieser Figur muss gegen Ende des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Wie bei der Venetianerin zeigt sich eine nur geringe Differenzirung zwischen Linnen- und Wollenstoff. Von der malerisch wirkenden Behandlung des Chitonbrustteiles, wie sie der ältere Koratypus aufweist, finden wir hier nichts. Vergleichen wir aber den unteren Teil des Mantels mit der entsprechenden Partie an den sitzenden Frauen des Parthenonfrieses oder mit der „Hera" vom Fries des „Theseion", so ist auch hier bei voller Klarheit der Anlage der Naturwahrheit in schönster Weise Rechnung getragen. Der Schöpfer des Originals zu diesem Werke gehörte wohl derselben gemässigt realistischen Kunstrichtung an, die ihre an die ältere Weise anknüpfende Gewandbehandlung auch neben dem neuen Stil der Parthenongiebel behauptete und im weiteren Verlauf der Entwickelung mit Bewusstsein eine gewisse Formenschlichtheit bekundete. Dieser Zusammenhang unserer Statue mit den Werken strenger Kunst wird uns

[1]) Replik mit leichten Änderungen in Madrid. Reinach, 685, 1.

aufs beste illustrirt durch ein neuerdings gefundenes, oben bereits kurz berührtes Reliefbild, dessen Zugehörigkeit zum demetrischen Kreise ausser allem Zweifel steht. Es ist sicher früheren Ursprunges als das „grosse“ Votiv aus Eleusis, das Overbeck als die älteste erhaltene Darstellung der Göttinnen bezeichnete.

Dieses Relief aus pentelischem Marmor (0,78 h., 0,56 br.) wurde ebenfalls in Eleusis gefunden und von Philios publicirt (Ath. Mitt. XX, Taf. V). Der tektonische Schmuck beschränkt sich auf zwei einfache Leisten oben und unten. Links sitzt Demeter auf einem kissenbelegten Sitz ohne Lehne; sie trägt in genau der Statue entsprechender Weise den Chiton mit Halbärmeln. Das Manteltuch ist ebenfalls ähnlich wie dort gelegt, nur bedeckt es nicht den Kopf. Dieser wird vielmehr überragt von einem Kalathos, unter dem das Haar in Locken herabfällt. Er deutet, wie die Attribute (Ähren r., Szepter l.) an, dass eine Demeter καρποφόρος dargestellt ist.

Die Figur ist streng im Profil wiedergegeben, sodass nur eine Brust sichtbar ist. Die Haltung ist etwas schwerfällig: beide Füsse stehen mit voller Sohle auf, obwohl der eine etwas zurückgezogen ist (vergl. Relief aus Delphi Collignon II, 27). Der Kopf ist geradeaus gerichtet, die Hände befinden sich in vollkommener Ruhelage, nichts deutet darauf hin, dass von der Göttin irgend eine auf die zweite Figur sich beziehende Handlung ausgehe. So wirkt das Reliefbild der Demeter durchaus statuenhaft. Es atmet aber andererseits soviel Würde und einfache Grossheit, dass die Figur schwerlich für die Reliefplastik erfunden wurde, sondern einem wohl in Eleusis befindlichen Werke nachgebildet ist. Auch ein Blick auf die zweite Figur bestätigt dies, die in lebhafter Bewegung auf das Götterbild hintritt, mit jeder Hand eine kurze Fackel demselben entgegenhaltend. Ihren jugendlichen Körper enthüllt ein gegürteter Chiton, während über Rücken und Oberarme ein Schleiertuch geworfen ist, das Haar ist ganz unter der Binde versteckt. Die Gesamterscheinung erinnert an Darstellungen auf den älteren rotfigurigen Vasen[1]) (vergl. oben S. 49). Bei ihrer Deutung möchte ich weniger an eine Kora als an die eine Culthandlung vornehmende Priesterin denken. Für erstere ist die Figur zu unruhig, auch die geringere Höhe deutet auf ein menschliches Wesen.

Welcher Epoche können wir das dem Reliefbild zugrunde liegende Original annähernd zuweisen? Zur Datirung des Reliefs dienen diesmal nur stilistische Gesichtspunkte. Um zu erkennen, dass es vor dem Parthenon-

---

[1]) Gerhard, Ant. Vasenbilder, Taf. 90.

fries entstanden sein muss, genügt der Vergleich mit der „Demeter“ (Michaelis, XIV, 36) oder mit der Göttermutter nach Agorakritos auf dem Weiherelief des Piraeus (Collignon II, Abb. 53a). Noch klingt in der leichten Unbeholfenheit der Haltung, insbesondere der Beine, in der einfachen, wenig durchgebildeten Anordnung der Gewänder die Weise des archaischen Stils nach. Die Falten sind lang ausgezogen, ohne Brüche, so an der Rückenpartie der Demeter und dem über den rechten Arm hängenden Mantelzipfel der Jungfrau. Im Vergleich zu den Werken des strengeren archaischen Stils, wie den sitzenden Frauen vom delphischen Fries[1]) oder auf Terrakotta-Votivreliefs an Athene[2]), zeigen unsere Figuren bedeutenden Fortschritt in der Naturwahrheit der Einzelheiten, wie in der Technik. So gewinnen wir als Entstehungszeit des Reliefs die Periode der Vorblüte.

Dadurch dass dieses ältere Stadium des sitzenden Typus eine auf sehr viel Wesentliches sich erstreckende Verwandtschaft mit der Statue in Ny Carlsberg bekundet, wird deren Deutung als Demeter wiederum nahegelegt, und es gewinnen nun einige meist spätere Bildwerke an Bedeutung, die Demeter in ähnlicher Auffassung bringen. Das wertvollste derselben ist das hochinteressante Votiv des Demeterpriesters Lakrateides, zuletzt in der Festschrift für Benndorf eingehend durch Heberdey (S. 111 f.) besprochen und in seiner cultlichen Bedeutung gewürdigt. Hier ist Demeter nach rechts sitzend dargestellt; leider fehlt der Sitz, sodass die Art desselben zweifelhaft ist. Vergleicht man aber die Höhe, in der sich die Demeterfigur auf dem Relief angebracht findet, mit der vor ihr stehenden Kora und dem gleichfalls sitzenden Triptolemos, so wird man nicht die niedrige Ciste, sondern einen Sessel als Sitz zu denken haben. Im übrigen erscheint die Göttin genau in der Weise der Statue: genestelter Chiton mit Halbärmeln, den Mantel schleierartig emporgezogen, das Szepter in der Linken; die Rechte war dem Triptolemos entgegengestreckt, der soeben von der Göttin das Ährenbüschel empfangen hat. Wiewohl das Relief ja viel später fällt, als wir das Original des sitzenden Typus anzusetzen hätten, sind jene Übereinstimmungen von besonderem Wert, da auch die Korafigur genau einem älteren statuarischen Typus entspricht (vergl. S. 41) und das Triptolemosbild mit geringen Änderungen wiederkehrt.

Weniger beweiskräftig, aber doch hier anzuschliessen ist die Demeterfigur auf dem Sarkophagrelief in Wiltonhouse bei Overbeck Atlas, Taf. XVI, 3.

---

[1]) Collignon II, S. 65, Abb. 27. Springer. Handbuch I^{6}, Fig. 364.

[2]) Journ. of hellen. stud. 1897, pl. 7. Im Akropolis-Museum.

Unter den Momenten des Mythos vom Raube, der hier dargestellt ist, veranschaulicht eines den Abschied Koras von der Mutter, die auf einem felsartigen Sitze ruht und in Haltung und Tracht der Statue entspricht. Sie führt das Szepter wie auf dem Relief, das Ährenbüschel trägt diesmal die Tochter. Obwohl auch hier die Figur in eine bestimmte Handlung hineingezogen ist, ist die Verwandtschaft der Gewandmotive nicht unwichtig[1]).

Sehr wahrscheinlich darf auf die Eleusinierinnen noch bezogen werden die Darstellung auf der Innenseite einer leider sehr zerstörten Kylix aus Athen (Ath. Mitt. 1881, Taf. IV), da auf dem Gefässe, wenn auch nicht bei jenem Bilde, der Name „Persephatta“ vorkommt. Die Kylix gehört der höchsten Blütezeit der Vasenmalerei an und ist, wie Furtwängler a. a. O. hervorhebt, eines der seltenen Stücke, in denen die Kühneren der grossen Vasenmaler versuchten, sich der höheren Malerei zu nähern. Um so bedeutsamer für die Reconstruction des sitzenden Typus ist die Übereinstimmung der freilich nicht völlig erhaltenen, möglicherweise Demeter zu nennenden Figur mit den plastischen Werken.

Der Vergleich mit den Werken der Kleinkunst sichert für die Statue wiederum das Scepter als Attribut; ferner trug das originale Demeterbild Locken. Wichtig ist vor allem, dass die Gewandform auch auf jenen gleichartig wiederkehrt und damit die in der Statue gegebene Abweichung von dem stehenden Typus auch für das Original gewährleistet ist. Diese Abweichung ist insofern von Interesse, als sie das zeitliche Verhältnis der beiden Typen einigermassen ahnen lässt: der mit dem einheimischen Chiton ausgestattete und dadurch den Gewandfiguren des sechsten Jahrhunderts nahestehende dürfte für älter als die Chitonfigur anzusehen sein. Den Anlass aber, den Wollchiton zu verwenden, wird das Bestreben hervorgerufen haben, eine schärfere Differenzirung der θεώ zu erreichen, ein Bestreben, das sich in dem phidiasischen Kreise bei den Götterdarstellungen überhaupt kundthut.

Seinem Charakter nach unterscheidet sich der thronende Typus von dem stehenden nicht. Matronalität und Attribute zeigen die Gottheit als segenspendende Herrin der Flur, vor deren Bild die Beter ihre Erstlingsgaben niederlegten und reiche Ernte erflehten. Nach den beiden eleusinischen Reliefs zu urteilen, stand dies Bild in Eleusis, jedenfalls verdankt es der attischen Kunst seine Entstehung. Mit einander verglichen, zeigen die beiden Typenstufen einige Abweichungen: der massive Polos ist durch

[1]) Späte Variation: Relief in Catajo, E. V. Nr. 47. Demeter in throno nach links, Attribute fehlen, der Mantel bedeckt den Kopf nicht.

eine Stephane ersetzt, der Mantel noch malerischer drapiert, die Haltung ungezwungener, alles Zeichen einer freieren Kunstweise. Möglicherweise handelt es sich auch hier wieder um Parallelmonumente, wie es bei dem stehenden Typus sicher der Fall ist. Doch kommt eine entsprechende Figur als Beizeichen einer athenischen Münze vor (Overbeek, Münztafel VIII, 6), und auch sonst scheinen ähnliche Demeterstatuen existiert zu haben (vergl. ebendort Nr. 7 und 8).

Der Idealtypus des IV. Jahrhunderts.

D. Demeter mit dem Schleier.

Einer zusammenfassenden Behandlung der Demeter des vierten Jahrhunderts stellen sich nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegen. Denn es fehlt hier noch das feste Rückgrat sicher datirbarer Kunstschöpfungen, an das wir uns im ersten Capitel anlehnen konnten. Wie wenig sicher die Chronologie der Werke des schöpferischsten Meisters jener Zeit, des Praxiteles, feststeht, haben neuerdings die Untersuchungen von Klein bewiesen, durch die sie wieder einmal stark modifizirt erscheint. Aber auch genau datirte Werke der Reliefkunst sind wenig vorhanden. Es wird also, was die zeitliche Folge der Typen angeht, manches noch unentschiedener bleiben.

Zunächst stehen wir allerdings noch auf festerem Boden, insofern sich ein Typus erkennen lässt, der in mancher Beziehung an den des fünften Jahrhunderts anklingt, ja zum Teil als eine Weiterbildung desselben bezeichnet werden kann. Es ist dies allerdings nur für Demeter, nicht für Kora der Fall, für welch letztere die neue Zeit eine durchaus originelle Schöpfung erfunden hat. Beide Typen erscheinen vereinigt auf einem im eleusinischen Plutonion gefundenen Votivrelief aus pentelischem Marmor, abgebildet Taf. III, 1 (vergl. Philios, Ath. Mitt. XX, Taf. VI, S. 255 ff.); der obere Rand ist ziemlich beschädigt, doch sind noch Spuren der zapfenartigen Bekrönung vorhanden; die Seiten des Rahmens werden von zwei mit Plinthe und Kapitell versehenen Säulchen gebildet. Innerhalb des so gebildeten Raumes nahen sich vier Adoranten der die linke Seite des Reliefs einnehmenden Göttergruppe, die, als solche durch grössere Proportionen gekennzeichnet, aus Demeter, Triptolemos auf dem Schlangenthron und Kora mit dem Fackelpaar besteht. Nach seiner Tektonik wie nach dem Stil seiner Sculpturen gehört das Relief dem IV. Jahrhundert an. Unwill-

kürlich drängt sich hier der Vergleich mit dem grossen Relief phidiasischer Zeit auf, auf dem dieselben Gottheiten zusammengestellt sind, und das bei dem Auffinden der Typen so wichtig war. Auch dieses Relief steht an künstlerischer Ausführung über dem handwerksmässigen Durchschnitt. Aber es fehlt hier jener feine Hauch der Intimität, welcher über der Gruppe der drei innig verbundenen Gottheiten des anderen liegt. Doch scheint mir aus dem Mangel dieses dem grossen Relief speciell eigentümlichen Reizes nicht hervorzugehen, dass wir es hier nur mit der Compilation beliebiger zur Zeit der Verfertigung als gangbare Münze geltender Typen zu thun haben [1]). Vielmehr liegt die Sache ähnlich wie beim Brückenbaurelief, zumal auch hier die Figuren frei in der Fläche nebeneinanderstehen.

Die Demeterfigur unseres Reliefs trägt gleich der Idealfigur des fünften Jahrhunderts den Wollchiton mit Überschlag und steht in ungezwungener Weise da, den einen Fuss zurückgezogen und den entsprechenden Arm hebend. Leider ist das Gesicht vollkommen abgestossen und auch der rechte Arm ganz zerstört, sodass sich seine Haltung nicht mehr erkennen lässt. Er wird, nach der unabhängigen Stellung des Triptolemos zu urteilen, herabgesenkt gewesen sein. Wohl begegnet auch das zweite Gewandstück des älteren Typus, aber in durchaus neuer Verwendung. Diese lässt sich weniger an dem Hinaufziehen des Schleiertuches über den Wirbel ersehen, da dies ja bei dem älteren Typus aus dem Museum von Cherchel, wie bei den jüngeren Umbildungen, so dem Torso aus Venedig und dem Relieffragment aus Eleusis, vorkommt. Das Tuch ist aber ausserdem ausgebreitet, erscheint so grösser und kann nun mehr als bisher dazu dienen, den Oberkörper zu dekoriren, indem es vorne tief herabhängt und seine Enden in malerischen Falten kreuzweise über den linken Arm verschlungen sind. Aus der dadurch gebildeten Umrahmung schaute das Antlitz der Göttin. Offenbar spielt hier das S c h l e i e r t u c h eine wichtigere Rolle als bisher. Erschien es früher als das der üblichen Tracht nachgeahmte Gewandstück, das hauptsächlich über den Rücken herabfiel und so weniger bemerkt wurde, so gewinnt es durch sein deutliches Hervortreten jetzt den Wert eines künstlerischen, den Charakter der Figur beeinflussenden Motives, und man wäre auch dann berechtigt, einen statuarischen Typus aus derselben abzuleiten, wenn sich keine entsprechenden Werke der Rundplastik fänden. Die Liste derselben ist noch nicht gross; als wichtigstes Glied gilt:

1. Statuette in Venedig, die ich zuerst in Claracs (457, 7 R) Zeichnung vergleichen konnte; jetzt besitzen wir eine vortreffliche Abbildung in

---

[1]) Anders Furtwängler, Venedig, S. 305.

der Publication Furtwänglers (Taf. V, 1 und 2). 0,77 m, parischer Marmor[1]). Ausgezeichnet erhalten, nur die Unterarme und ein Stück des Knies sind angesetzt. Stammt aus der Sammlung Grimani und gehört nach den Proportionen zu der mehrfach berührten Statuettengruppe.

2. Statuette in Catajo Dütschke V, 612. Bisher nicht veröffentlicht, aber nach der Beschreibung Dütschkes[2]) ohne Zweifel hierher gehörig, ja nach den Proportionen zu urteilen (0,73 m) wahrscheinlich Copie der vorigen. Griechischer Marmor. Ergänzt: rechter Arm, linke Hand, Nase, Basis; Zugehörigkeit des Kopfes zweifelhaft.

3. Torso einer Statuette in Athen, Centralmuseum. Furtwängler, S. 31.

Die Hauptmerkmale dieses Typus sind folgende. Die Göttin steht mit dem linken, aus dem Gewande vorschauenden Fusse fest auf, der rechte ist leicht zurückgezogen und der rechte Arm entsprechend gehoben, während der linke, über dem die Mantelenden verschlungen sind, leicht vorgestreckt ist. An Chiton und Schleiertuch ist der Unterschied in der Stoffart erkennbar, die Füsse sind mit dicksohligen Schuhen bekleidet; Nr. 1 trägt auf gescheiteltem, nach rückwärts gestrichenem Haar einen niedrigen Kalathos. Die Gewandbehandlung ist schlichter als bei dem Typus des fünften Jahrhunderts, sie beschränkt sich auf Angabe der in edlen, harmonischen Linien verlaufenden Hauptfaltenzüge. Verglichen mit der Relieffigur zeigen die Statuen Wechsel des Standbeins, dadurch auch der Armhaltung und der Anlage des Schleiers.

Welche der beiden Stellungen war dem Original eigen? Die Demeterbilder aus dem vierten Jahrhundert lehnen sich ja durch Übernahme des Hauptgewandes an den Typus des vorigen an. Sollte man da nicht auch die Stellung als etwas Traditionelles festgehalten haben? Dass der statuarische Typus in Athen bekannt war, zeigt der Torso Nr. 3. Aber auch aus einer principiellen Erwägung geht hervor, dass die Weise desselben die originale gewesen ist. Das Schleiermotiv verbindet sich nicht harmonisch mit der Hebung des rechten Armes, wenn das Gewandstück von links nach rechts geht. Der Künstler also, der die Drapirung in dieser Form an dem überlieferten Typus anwenden wollte, war genötigt, die Armhaltung

[1]) Dütschke V, 203: gutes, wohl attisches Original.

[2]) V, 612: Linkes Standbein; das rechte zur Seite gesetzte Bein berührt nur mit den Zehen den Boden. Bekleidet ist die Figur mit Schuhen, langem gegürtetem Chiton mit Überschlag und einem auf dem gewellten, in der Mitte gescheitelten Haar aufliegenden Mantel, dessen Enden kreuzweise um den linken Unterarm geschlagen sind, sodass das rechte von der Schulter kommende Ende zu oberst liegt, das andere nach innen fallende erst noch einmal um den Arm geschlungen ist.

und damit die Stellung des ganzen Körpers zu verändern. Warum aber schlug er nicht den umgekehrten Weg ein, indem er den Schleier, der Figur sich anpassend, von rechts nach links legte? Weil er dadurch einem Trachtprincip des wirklichen Lebens zuwidergehandelt hätte; denn alle Arten von Drapirung der losen Mantelüberwürfe zeigen, dass sie mit der rechten Hand geordnet werden, dass der linke Arm, die linke Schulter und Hüfte als Stützpunkte dienen, von denen das Gewand ausgeht und wohin es zurückkehrt. Gerade unsere Koratypen geben uns eine Fülle von Beweisen dafür. So sehen wir, wie aus dem neuen Gewandmotiv das neue Standmotiv entwickelt ist, woraus wir abermals die Bedeutung des ersteren erkennen. Zugleich aber wird deutlich, dass in dem neuen Typus trotz manchen Anklanges an das fünfte Jahrhundert eine selbständige, einheitlich conzipirte und durchgeführte Schöpfung vorliegt. Diese „Demeter mit dem Schleier“ ist keine Umbildung, sondern eine Neubildung. Diese Selbständigkeit ist zu berücksichtigen, wenn wir das eigenartige Faltenmotiv des Schleiers betrachten, in dem sich unsere Statue mit der ihr zugeordneten Korafigur des Reliefs eng berührt. Der über die Brust gezogene Teil des Tuches ist vom Künstler mit einem Gewebe contrastirender Falten belebt worden. Die eine Linie, horizontal unter der Brust ziehend, wird von dem unteren Saume des Schleiertuches gebildet; der obere fällt vom Wirbel zur rechten Brust und geht oberhalb derselben schräg nach rechts zwischen den Brüsten hindurch; über diese Linie hinaus ist aber ein Teil des Tuches über die linke Brust hochgezogen, und der obere Rand der dadurch entstehenden grossen Klappfalte gibt, abermals horizontal verlaufend, einen dritten Hauptzug ab. Dass diese ganze Anordnung nicht bloss auf Belebung des Gewandes, sondern auch auf das Bestreben hinauslief, die Körperformen in natürlicher Weise zu verdeutlichen, wird sich noch eingehender bei dem Typus der Kora erörtern lassen, deren lang herabfallendes Himation im oberen Teile analoge Züge trägt. Man wird freilich aus der letzteren Übereinstimmung nicht schliessen dürfen, dass eine unmittelbare Entlehnung des Motives vorliegt. Selbständig wie die ganze Schöpfung ist auch die Art, wie das besondere Faltenprincip hier durchgeführt ist. Aber wenn jener Koratypus, an dem dasselbe als etwas Hervorstechendes vorkommt, dem Kreise des Praxiteles angehört, so liegt es nahe, auch die Demeter in die Nähe desselben zu rücken.

Die Schlichtheit in der Faltengebung, die keineswegs auf mangelndem Können beruht, sondern uns das neue Motiv in seinen Anfängen zeigt, veranlasst uns, mit der Statue nicht zuweit ins vierte Jahrhundert hinabzugehen. Vielleicht lässt sie sich durch Vergleich mit der in den ersten

Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts entstandenen Eirene des Kephisodot näher fixiren. Wohl ist an dem Chiton derselben die Einzelbehandlung reicher[1]), aber die bezeichnenden Züge sind gleichartig, so besonders die Partie vor dem Spielbein, wo die vom Knie herabhängende Steilfalte und die seitliche sog. Vorschlagfalte auffallen, beides Kennzeichen der conservativen Kunstweise des Kephisodot. Der Rand der Diplois und des Bausches verläuft jedesmal fast horizontal, auch die Falten auf der Fläche der Diplois sind gleichartig angelegt, was um so bezeichnender ist, als sich beide Figuren hierin von der eleganteren, effectvolleren Weise der Demeter aus Alkamenes' Kreise unterscheiden. So scheint unsere Statue etwa im zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts entstanden zu sein, wozu nach Furtwänglers Bemerkungen auch der Kopftypus stimmen soll.

Diese Schöpfung des vierten Jahrhunderts zeigt neben oder vielmehr in ihrer künstlerischen Eigenart auch eine gewisse Selbständigkeit in der Totalauffassung. Ohne den Grundcharakter der Göttin zu verleugnen, trägt sie mehr als die ältere ihrer besonderen Eigenschaft als Herrin der Mysterien Rechnung. Denn ihre Attribute, der Kalathos wie der Schleier, sind gewählt, um das Abschliessen von der Aussenwelt anzudeuten, wie denn letzterer auch von den Mysten getragen wird. Auch dass die Figur auf dem eleusinischen Relief neben dem eigentümlichen Schlangenthron des Triptolemos erscheint, beweist ihre Beziehung zu den Mysterien. Im Einklang steht endlich damit der Gesichtsausdruck: um den Mund liegt ein Zug stiller, resignirter Wehmut, die Winkel sind gesenkt, die Oberlippe ist ein wenig zusammengezogen, die Augen liegen ungewöhnlich tief, der flache Augapfel macht den Eindruck des Insichgekehrten. So ist das Seelenleben der Göttin in vertiefter Weise ausgedrückt, ohne aber so nachdrücklich betont zu sein, wie bei der knidischen Statue. Vielmehr ist auch in dieser Beziehung die Figur ein Kind ihrer Zeit: wie die Eirene ist sie durchdrungen von einem feinen Sentiment, das sich vom hohen Pathos fernhält.

Näheres über den Standort des Originales wird im Zusammenhang mit dem Koratypus zu sagen sein. Werfen wir noch einen Blick auf die Weiterentwickelung der in ihm gegebenen Motive. Eine kleine Gruppe von Statuen zeigt die Ausgestaltung des Schleiers fast bis zu dem Umfang eines die Gestalt umhüllenden Mantels:

1. Statue der Villa Pamfili. Clarac 213, 5 R. Matz-Duhn 1417. Stark ergänzt.

---

[1]) Furtwänglers Ansicht, die Statue knüpfe in der Gewandbehandlung unmittelbar an Phidias' Manier an, kann ich nicht beitreten (M. W., S. 314).

2. Statue im Louvre. Cat. somm. 2283. D'Escamps, Campana Taf. 60. Reinach 240, 9.
3. Statue einer Vestalin aus Rom. Jordan, Vestatempel VIII, 3. Reinach 660, 10, stimmt im wesentlichen mit der vorigen überein; die linke Hand steckt im Gewande.

Die Statuen haben rechtes Standbein, das linke ist seitwärts gerückt; die Behandlung des Chiton ist eine ganz andere, der Mantel bedeckt, weniger bei Nr. 1, nahezu den ganzen Oberkörper und reicht bis zum linken Knie, wodurch die Figuren etwas Imposantes erhalten. Das eigenartige Faltenspiel ist weggefallen. Am Chiton ist charakteristisch, dass die Steilfalten nicht alle auf den Boden herabreichen, sondern sich teilweise im spitzen Winkel treffen. Furtwängler suchte für Nr. 2 eine Annäherung an den obigen Typus des vierten Jahrhunderts zu erreichen, indem er eine Ähnlichkeit des Gesichtes mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles erkennen wollte, was mir zweifelhaft scheint. Ein sicheres Bindeglied, das diese spätrömischen Copien an die griechische Kunst knüpft, ist der bekleidete Frauentorso im Kensington Museum zu London, der nachweisbar aus Kleinasien, aus der Nähe von Smyrna, stammt und seinen griechischen Ursprung klar zur Schau trägt (Waldstein, Journal of Hellenic Studies 1886, pl. LXXI. 2, S. 247). Er entspricht, obwohl von jungfräulichen Proportionen, bis auf Einzelheiten der Statue im Louvre und ihren Repliken, sodass schon Waldstein auf die Verwandtschaft mit der Vestalin hinwies: die Spitzfalten am Peplos, wie die glatten Hängefalten am Gürtel desselben kehren hier wieder, das Himation aber ist schärpenartig um Brust und Oberkörper gelegt, bis zum Knie herabfallend.

Mit Recht hatte Waldstein die Gewandtechnik dieses Torso mit der Kunst des vierten Jahrhunderts in Berührung gebracht. An ihm lässt sich deutlich wahrnehmen, was an den Copien verwischt ist, der Einfluss praxitelischer Kunst auf die Faltengebung mit ihrer Fülle der Contraste und auf die Darstellung des feinen Gewebes. So gewährt uns der Torso einen Einblick in den Zusammenhang der obigen Statuengruppe mit der Kunst des vierten Jahrhunderts.

War eine solche mit dem grossen Mantel ausgestattete Figur aber auch im demetrischen Kreise heimisch? Dies darf als wahrscheinlich bezeichnet werden auf Grund eines trefflichen Münzbildes von Pessinus (Revue numismatique 1898, Taf. XV, Nr. 28, Coll. Waddington). Hier ist die Anlage des Mantels deutlich erkennbar und entspricht den Statuen durchaus. Die dem Münzbilde eigenen Attribute, Ähren in der vorgestreckten Rechten,

Szepter in der Linken, beweisen die Identität desselben mit Demeter. Der Wechsel des Standbeines und damit auch der Armhaltung ist hier ebenso unerheblich, wie bei dem eleusinischen Relief.

Zur völligen Würdigung des Motivs sei endlich noch auf die spätere Ausgestaltung des Schleiertuches zu einem Mantel hingewiesen, wie sie an einer Reihe von Portraitstatuen sich findet, so bei der Statue des Louvre (Clar. 140, 5) als „Ceres" ergänzt, wie bei einer der sog. Sabinen in der Loggia dei Lanzi (Reinach 655, 9), während bei den andern drei der Kopf unverhüllt blieb. Sehr wahrseheinlich erfolgte die Übertreibung des ursprünglichen schlichten Schleiers erst unter dem Einfluss und im Wettbewerb mit einem andern demnächst zu besprechenden Manteltypus, der für Demeter im fünften Jahrhundert aufkam.

E. Kora mit dem Mantel.

An den eben besprochenen Demetertypus schliesst sich von selbst die Erörterung einer eigentümlichen Koradarstellung, die zu jenem äusserlich und innerlich in Beziehung steht. Obwohl jener Typus Demeter mehr als die Mysteriengottheit auffasst, wird dadurch die im Mythos vorbereitete Zusammengehörigkeit der Göttinnen für die bildende Kunst nicht gelockert. Zwar konnte, wer Demeter in dieser Eigenschaft darstellte, ja auch die Mutter in ihrer Vereinsamung wiedergeben; allein dies ist anscheinend nur vereinzelt vorgekommen und bei jenem Typus, der Demeter keineswegs als die weltflüchtige, von wildem Schmerz durchwühlte vorführt, sondern ihr einen Zug von milder Resignation verleiht, ist es sicher nicht der Fall. Daher verdienen die beiden Berührungspunkte besondere Beachtung. Zunächst erscheinen die betreffenden Typen rein äusserlich verbunden auf dem künstlerisch wertvollen Relief aus Eleusis, und zwar sind sie en face nebeneinandergestellt. Wichtiger noch ist die Verwandtschaft in dem Gewandmotiv zwischen der Demeter von Venedig und der Kora des Reliefs. Diese aber ist nur ein Glied in der langen Kette ähnlicher statuarischer Bildungen. Bei diesem Typus haben wir es anders, wie bei dem Demeters, mit einer selbständigen Entwickelung ohne jede Annäherung an Vorstufen zu thun.

Dieser Typus wurde schon mehrfach gesondert behandelt. Overbeck, dem er nur durch einige Relieffiguren (Atlas, Taf. XIV, 2, 3 und 4) bekannt war, wollte ihn mit einer weiterhin zu besprechenden Demeterdarstellung, in der er Kora erkannte, zusammenbringen (S. 512, vergl.

S. 477). Allein das Gesichtsfeld für diese Frage änderte und erweiterte sich rasch, als für zwei wirkliche Repliken des Relieftypus die Identificirung mit der jüngeren Göttin durchgeführt wurde: von R. v. Schneider für die Statue in Wien (Jahrb. der Sammlungen d. österr. Kaiserhauses, XVI, S. 135), von Amelung für die Florentiner Statue (Führer Nr. 53), erstere jetzt zur Urania, letztere zur Euterpe ergänzt. Beide stützten sich auf attische Relieftypen, beide wiesen das Original dem praxitelischen Kreise zu, v. Schneider vermutungsweise, Amelung mit grosser Bestimmtheit; beide betonten den inneren Zusammenhang zwischen diesen Bildern der jüngeren und jenem der älteren Göttin, das aus Knidos stammt, doch vermieden sie zunächst die Erörterung darüber, wie die beiden Gruppen sich zueinander verhalten, offenbar weil dies eine umfassende Besprechung des charakteristischen Gewandmotivs voraussetzte. Diese hat Amelung in einer erneuten Behandlung der Figur vorgenommen (Basis des Praxiteles aus Mantinea 1895, S. 50 f.). In dem Endergebnis, der Zuweisung des Drapirungsmotives an den praxitelischen Kreis, mit jenen übereinstimmend, aber im einzelnen von seinen Vorgängern stark abweichend, hat W. Klein die Frage abermals behandelt, auf Grund eines umfangreichen Statuenmaterials (Praxiteles S. 354 f.) und hat einen Teil der Statuen kunstgeschichtlich zu fixiren gesucht. (Praxitelische Studien 1899, S. 15.) Er glaubt der Basis von Mantinea, die für Amelung ein Hauptstützpunkt ist, entraten zu können, statt dessen dient ihm als Mittelglied, das zu Praxiteles leitet, die Aphrodite von Arles, auf deren Verwandtschaft mit einer „Urania“statue des Vaticans er besonders verweist, obwohl die letztere bisher nur in entfernterem Zusammenhang mit dem der Florentiner und Wiener Statue eigenen Gewandmotiv genannt wurde. Für Klein bildet jene „Urania“, in der er die sog. Katagusa des Praxiteles wiedererkennt, geradezu den Ausgangspunkt bei der Betrachtung des ganzen Draperieproblems, und er bezeichnet infolgedessen die anderen bedeutsamen Repliken als Nach- oder Weiterbildungen, als Ausgestaltungen des der Urania eigenen Gewandmotivs. Mir wollen die Fundamente dieser scharfsinnigen Untersuchung doch nicht so sicher erscheinen, dass ich ihre Ergebnisse ohne weiteres hier verwerten könnte.

Für eine erneute Betrachtung des Typus bietet mir auch hier wie bei Demeter das Relief von Eleusis den Ausgangspunkt. Hier ist die Göttin dargestellt als Jungfrau von zarten Körperformen, die auch trotz der grossen Mantelhülle schön hervortreten. Die Unterarme emporstreckend hält sie in jeder Hand eine lange brennende Fackel. Den Kopf wendet sie leicht nach rechts; leider ist er stark bestossen, doch ist erkennbar,

dass das Haar fest am Kopfe anlag und hinten im Nackenschopf zusammengehalten wurde. Halten wir die Relieffigur neben die statuarischen Repliken, so springt die ausserordentlich nahe Verwandtschaft mit der oben genannten Florentiner Statue und ihre Repliken in die Augen, die sich bis auf Einzelheiten, wie die Glockenfalten am linken Mantelrande, auf die Längsfalten des Mantels, vor allem auch auf den kleinen spitzen Zipfel am linken Ellenbogen beziehen. Diese Figur liefert wieder einmal deutlich den Beweis, wie weit wir bei einem sorgsam und gut arbeitenden Reliefkünstler Anlehnung an die Grossplastik voraussetzen können. Dass der Mantel auch bei den statuarischen Bildungen wie beim Relief noch den Chitonsaum freiliess, hatte Amelung schon durch Hinweis auf eine schlechte aber vollständiger erhaltene Replik (Galeria delle Statue Nr. 400) gezeigt und wird jetzt erst recht deutlich durch eine Statue der Sammlung Duval (Taf. III, 3). Abweichend ist die Armhaltung, doch mag sich der Reliefkünstler wegen Unterbringung der Fackeln zum Ändern veranlasst gesehen haben. Legt schon diese völlige Kongruenz nahe, dass der Reliefkünstler ein berühmtes Vorbild nachahmte, wie dass die Florentiner Statue eine Korafigur ist, so ist es doch nicht überflüssig, die übrigen ähnlichen Bildwerke der Reliefkunst hier anzureihen, wenn sie auch oder vielmehr weil sie in manchen Punkten abweichen. Fast alle sind attischen Ursprungs; bei ihrer Anordnung war der künstlerische Wert massgebend, in dem das eleusinische Relief alle übertrifft. (Vergl. die nebenstehende Liste.)

Bei dem Vergleich mit den statuarischen Werken ergibt sich zunächst für die Stellung das gleiche Motiv bei Nr. 1, 2 und 3, während sie im übrigen infolge der Verwendung der Figur variirt. Als Beizeichen liefern die meisten Darstellungen zwei Fackeln, jede von einer leicht gehobenen Hand gehalten, sodass man diese auch bei dem zugrundeliegenden Original voraussetzen kann. Wichtiges gibt die Liste für den Kopftypus insofern, als sich deutlich zwei Gruppen unterscheiden lassen, wovon die eine schlichtere Haartracht, die andere einen hohen Aufputz aufweist. Für die Würdigung des den Korastatuen eigenen Gewandmotives sind aber die Mehrzahl jener Arbeiten von untergeordnetem Wert, da sie meist von des Handwerkers Hand herrühren. Feiner ist ausser Nr. 1 noch das leider fragmentarische dritte Relief ausgeführt, härter schon Nr. 2, die andern lassen meist nur Übereinstimmung im allgemeinen erkennen und zwar fast stets mit dem bisher besonders durch die Florentiner Statue bekannt gewordenen Typus, den wir deshalb bei der Gruppirung der Statuen zum Ausgang nehmen werden. Sonst aber können

Art des Kunstwerkes.	Gewandung.	Attribute.	Kopftypus.	Stellung und Anordnung.	Typus der zugeordneten Demeter.
1. Votivrelief aus Eleusis, Plutonion, A. M. XX, Taf. 6.	Wie bei Typus A.	2 Fackeln.	Haar nach hinten gezogen.	L. neben Triptolemos.	Peplos, Schleier, stehend.
2. Attisches Votivrelief im Louvre, Overbeck, Taf. XIV, 2. Amelung, Flor. Ant. S. 32 f.	Desgl. ziemlich roh.	R. Fackel. l. Ähren.	Ergänzt mit Haaraufputz.	L. neben Demeter.	Peplos, Schleier über dem Kalathos, stehend.
3. Votivrelief aus dem Piraeus. Flor. Antik. S. 34.	Desgl. deutlich.	1 Fackel in beiden Händen.	Haaraufputz.	R. neben einer sitzend. Figur (Demeter?).	Fehlt.
4. Votivrelief aus Athen-Agrae, Berlin. Conze Nr. 709.	Desgl. einfach wiedergegeb.	2 Fackeln.	Locken, v. Haar gescheitelt.	L. neben Demeter.	Sitzend auf der Ciste.
5. Psephismarelief aus Eleusis, A. M. XVII, S. 131.	Desgl.	R. Fackel, l. Ähren (?).	Haaraufputz üb. der Mitte.	L. neben Demeter.	Desgl.
6. Votivrelief aus Eleusis, A. M. XVII, S. 127.	Desgl. undeutl.	1 Fackel in der R.	Zerstört.	L. neben Demeter.	Desgl.
7. Relief, mir unbekannten Fundortes, Phot. d. Inst. Nr. 62.	Nur im Rohen ausgeführt.	2 Fackeln.	Zerstört.	R. Standbein. Neben einem Throne.	Fehlt.
8. Relieffragment aus Eleusis. Overbeck, Taf. XIV, 3.	Undeutlich.	2 Fackeln.	—	—	Fehlt.
9. Hydria aus Cumae. Overbeck, Taf. XVIII, 20.	Typus B.	1 Fackel in beiden Händen.	Haaraufputz, Locken.	—	Sitzend auf der Ciste
10. Hydria aus Sta Maria di Capua, Sammlg. Tyszkiewicz, Taf. IX u. X.	—	2 Fackeln.	Locken, Ährenkranz.	L. neben Demeter.	Desgl.

wir uns bei letzterer nicht viel auf die Werke der Kleinkunst berufen, ja selbst für die chronologische Fixirung des Gewandtypus im grossen und ganzen bieten sie wenig, da die wertvollen Stücke keine Inschriften besitzen. Nur das kleine Ehrenrelief Nr. 5 lässt sich auf Grund der Schriftzeichen dem Ende des vierten Jahrhunderts zuweisen. In dasselbe Jahrhundert gehört sicher Nr. 1, aber in welche Epoche ist unsicher, von den übrigen dürften die meisten später fallen.

Wir haben demnach das den Statuen eigene Gewandmotiv an und für sich zu betrachten und zu fragen, was sich etwa über die Stellung desselben innerhalb der Draperieprobleme des vierten Jahrhunderts ermitteln lässt. Dazu bedarf es zunächst einer Übersicht über die Statuenreihe.

A. 1. Statue der Sammlung Duval in Morillon bei Genf. Matz-Duhn 1481. Unterarme, Kopf fehlen. Wie schon v. Duhn (Arch. Anz. 1895, S. 51) betonte, eine sehr feine Arbeit, die jedenfalls den Typus viel reiner wiedergibt als die folgende. Höhe ohne Kopf ca. 1,75 m. Vergl. Taf. III, Nr. 3 [1]).

2. Statue in Florenz, Uffizien. Alinari Nr. 1323. Amelung „Florentiner Antiken" S. 32, Führer Nr. 53. Die Hauptergänzungen (Kopf, rechter Arm) sind in der Abbildung in Amelungs Florentiner Antiken weggelassen; neu ist auch die Plinthe mit der Gewandpartie um die Füsse. Im Vergleich zur vorigen überladen.

3. Kolossalstatue im Vatican, Galeria d. Statue Nr. 400. Clar. 265, 3, R. Schlechtere Arbeit, aber nicht ohne Wert, da die Fusspartie antik ist. Kopf alt, aber Zugehörigkeit zweifelhaft, der linke Arm ist mehr gesenkt als bei Nr. 1, doch ordnet sich das Gewand in gleicher Weise darum.

4. Kolossalstatue, früher bei Vescovali, Clarac 276, 6, R. Linker Arm wie Nr. 2, rechter Unterarm neu; über die Zugehörigkeit des Kopfes steht nichts fest.

5. Statue aus der Sammlung Mattei, Clarac 210, 6, R.

6. Torso in Rom, Palazzo Borghese. E. V. 489, Nr. 2. Minderwertige Arbeit, die aber das Gewandmotiv ziemlich treu bewahrt hat.

B. 1. Statue in Wien, v. Schneider, Jahrbuch des österr. Kaiserhauses XVI, S. 135 f. Album der Wiener Antiken, Taf. V. 1,59 m. Stellung wie bei A. 1, Proportionen weit schlanker. Arme nebst Attributen ergänzt und so zur Euterpe geworden. Gewand in der Gesamtanlage wie bei A. 1. Kopf mit jugendlichem Ausdruck und Haaraufputz. Angeblich aus Rom. Vergl. Abb. 5.

---

[1]) Nach einer mir von Herrn Prof. v. Duhn freundlichst überlassenen Photographie.

2. Statue in Barcelona, liegt mir bis jetzt nur in der Zeichnung Reinach's (671, 10) vor, doch scheint es nach der Anordnung des Bausches, dass sie der Wiener Statue verwandt ist.

Im Kopftypus, weniger in dem Gewandmotiv stehen Nr. 1 nahe:

a) Statue der Sammlung Somzée. Furtwängler, Taf. XX, Nr. 37.

b) Statue in Rom. Bullet. d. comm. arch. com. di Roma 1878, Taf. I.

C. Freiere Ausgestaltungen des Gewandmotivs.

1. Terrakotte im Louvre, aus der Cyrenaika, Clar. 345, 6.
2. Statue im Louvre. D'Escamps T. 86. Rein. 239, 1 (mit Schleier).
3. Statue in Berlin. Conze Nr. 379. Clar. 590, 1.
4. Statue bei Montfaucon. I, 43, Nr. 1 = Clar. 214, 1.

Die Statuen der Gruppe A entsprechen, wie gesagt, genau oder nahezu der Gewandanlage, welche die Figur des eleusinischen Reliefs (1) erkennen lässt. Bei keiner derselben ist der Kopf erhalten. Gruppe B zeigt bei typischer Verwandtschaft im grossen und ganzen doch Eigentümlichkeiten in der Anlage des Gewandes, der Kopftypus weicht von dem Relief Nr. 1 durchaus ab und nähert sich jener Gruppe von Werken der Kleinkunst (Nr. 3, 5, 9), die an einem über der Stirn aufgetürmten Haaraufputz kenntlich ist.

Das alle Figuren charakterisirende Gewand ist ein grosses, vierseitiges Manteltuch, sicherlich umfangreicher als das bei dem Typus des fünften Jahrhunderts beobachtete und anscheinend mehr breit als hoch. Die damit erreichte völlige Umhüllung des Körpers spiegelt sicher eine thatsächlich vorhandene Tracht wieder, doch war dies weniger eine Weise des Alltagslebens als vielmehr eine besondere, dekorativ wirkende Festgewandung. Bei der Analyse seiner Anlage ergibt sich als Hauptstützpunkt die linke Schulter, über welche ein nur auf der Achsel sichtbarer Zipfel herabhängt. Von dort ist der Mantel um den Rücken gelegt und mit der oberen Kante fest unter die rechte Achselhöhle gepresst: der obere Rand führt dann quer über die Brust zur linken Schulter zurück, der untere Saum bleibt über Knöchelhöhe. Da aber der Mantel an Höhe dem Körper annähernd gleichkommt, so muss er vorne zusammengefasst werden. Dies geschieht einmal durch Umschlagen der oberen Kante, dann aber durch Aufraffen des Gewandes an der linken Hüfte, wo dasselbe befestigt wird. Der Rest wird über die linke Schulter, bezw. um die linke Körperseite geworfen und erleidet durch das Heben des linken Armes eine Teilung; der Oberarm tritt deutlich unter dem sich anschmiegenden Gewande hervor. Erst die genauere Prüfung des Verlaufes dieser Gewandführung, bei dem die horizontalen Linien vorherrschen, lässt erkennen, dass die Ansicht Kleins,

die für die Entwickelung der Draperieprobleme wichtig werden könnte, schwerlich richtig ist, dass nämlich die im Musensaal des Vatican befindliche, als Urania restaurirte Gewandstatue als das Prototyp unseres Gewandmotives zu gelten habe. Hier handelt es sich um eine principiell verschiedene Anlage des Gewandes. Von der linken Schulter ausgehend, senkt sich die obere Kante infolge der Haltung des rechten Armes mehr zur Hüfte. Schon deshalb ist ein stärkeres Zusammenpressen erforderlich, was in dem rundlichen Bausch zum Ausdruck kommt. Vermehrt wird dies aber noch dadurch, dass der Mantel nicht, wie bei der Wienerin horizontal weitergeführt wird und um die linke Körperseite geschlagen ist, wo er durch Ausstrecken des Armes Halt gewinnt, sondern dass er zunächst vertikal emporgezogen wird, sodass die untere Breitseite an der linken Körperseite aufsteigt. Dadurch häufte sich naturgemäss die Stoffmasse an der linken Schulter, wurde aber in ausserordentlich geschickter Weise wieder verteilt. Man klappte nämlich einen Teil dieses Mantelteiles von rechts (v. B.) um, sodass sich die Hauptrichtung wieder der Horizontalen näherte: so entstand jenes eigenartige, mit einem Fächer verglichene Arrangement. Der Gewandrest hängt nun nicht einfach über den Rücken hinab, sondern kann bequem von dort zum linken Arm zurückgeführt werden, um schliesslich zwischen diesem und der Hüfte in freien Falten herabzuhängen [1]). Ist man mit dieser, allerdings nur auf Grund von Photographien versuchten und an einem Gipsmodell ausgeprobten Analyse einverstanden, dann wird man schwerlich zu der Folgerung gelangen, dass diese Gewandanlage das Prototyp der vorher besprochenen war. Der Künstler, der das Gewand nach der Weise der Statue im Vatican anordnen wollte, war sich ohne Zweifel bewusst, dass er in einem Hauptpunkte von der anderen Manier abwich: er wählte eine andere Richtung für die Gewandführung. Dadurch erst wurde es möglich, jene reiche Fülle von Einzelmotiven anzubringen, die die künstlerische Wirkung der Figur so sehr bedingen. Die letztere ist durchaus verschieden von der in einfachen aber wundervoll rhythmischen Linien sich bewegenden Draperie der anderen Statuen, ja ich möchte sagen, sie steht in der etwas gekünstelten Art der Anlage hinter dem ruhigen Ernst der letzteren zurück. Jedenfalls liegen in den beiden Gewandtypen durchaus selbständige, von einander unabhängige Versuche vor, durch Umhüllung des ganzen Körpers ein wirkungsvolles Problem zu lösen. Im Zusammenhang hiermit möchte ich noch bemerken, dass mir auch die Patenschaft,

[1]) Bei der Florentinerin hängen zwar auch an der linken Seite lange Falten herab, doch werden sie von dem an der Hüfte festgesteckten Mantelteile gebildet.

welche Klein zwischen der Aphrodite von Arles des Praxiteles und der Figur des Vatican aufstellt, nicht legitim erscheint. Ich vermag hier nicht mehr als eine oberflächliche Übereinstimmung der Gewänder zu erblicken; keinenfalls repräsentirt das Gewand der vaticanischen Statue die Ausgestaltung eines bei der Aphrodite vorliegenden Grundthemas. Die Aphrodite von Arles stellt ein Übergangsstadium von dem bekleideten Typus des fünften Jahrhunderts zum unbekleideten dar. Das an ihr verwandte Gewandmotiv aber verbindet sich nicht harmonisch mit der Gesamtfigur, es erscheint fast wie ein vorübergehender Notbehelf, dem man die hippokratischen Züge ansieht, und dem durch den Künstler selbst bald ein Ende gemacht wurde. Ein Blick auf die Melierin und die Aphrodite von Capua genügt, um eine Vorstellung von einer harmonischen Lösung des ersteren Problems zu gewinnen; hier gewährt die Beinstellung dem Gewande Halt, seine Enden, kunstvoll verschlungen, stützen sich gegenseitig, sodass der Eindruck des Herabgleitens, der sich bei der Arler Statue aufdrängt, obwohl das Motiv nicht dazu berechtigt, fast ganz verschwunden ist. Der scheinbare Halt aber, den das Gewand der letzteren durch den linken Unterarm erhält, muss geradezu als Anlehnung an eine Draperie gelten, die auf die Gesamtfigur berechnet war. Kurz, die Aphrodite von Arles scheint mir wenig geeignet, um sie als Ausgangspunkt für die Ausbildung eines Gewandproblems zu wählen.

Es ist für die weitere Untersuchung nötig, hier festzustellen, dass es bei beiden Gewandtypen sich nicht um die künstlerische Wiedergabe von Trachtmotiven handelt, die erst im vierten Jahrhundert entstanden oder besonders üblich waren. Das Motiv des mehr in der Richtung von unten nach oben geführten Mantels lässt sich in der archaischen Kunst schon verfolgen, wie denn die Sitte den Körper mit dem grossen Mantel zu verhüllen zweifellos sehr alt ist. Eine Frauenstatue von der Akropolis (Arch. Ephim. 1891, Taf. XII), der archaische Männertorso bei Collignon, Plastik I, Abb. 127, die Karyatide archaischen Stils im Museum von Cherchel (Gauckler, pl. IV), auch die Grabstele des Alxenor zeigen jenes Motiv. Am Parthenonfries ist es vertreten bei mehreren Frauen, wie bei der auf die Priesterin zuschreitenden Jungfrau (Michaelis, Taf. XIV, 32, vergl. XI, 117, 121, 122). Ähnliches bietet das Flachrelief „Hermes und die Musen", wo sich die weiblichen Gestalten in lebhafter Tanzbewegung befinden. Alle Darstellungen geben eine bestimmte Trachtweise schlicht wieder, eine künstlerische Ausbildung zu einem Gewandtypus erscheint hier noch nicht. Vielmehr hat die Kunst der Blütezeit ein anderes Mantelmotiv ausgebildet; es ist das der Kora Albani, wo der Mantel aber nicht über die Schulter zurückgeworfen,

sondern an der Hüfte befestigt ist. Die reiche Fülle von Einzelmotiven, welche diese Gewandordnung dem Künstler bieten konnte, lässt die Bevorzugung derselben erklärlich erscheinen.

Auf dem Parthenonfries ist aber ausserdem auch jenes andere Motiv vertreten, bei dem der Mantel rund um den Körper gelegt wird. Er wird hoch hinauf, bis fast an die Halsgrube gezogen und hier der Rand kragenartig umgeklappt. Von den Armen, die beide verhüllt sind, teilt einer durch Emporheben die Gewandmasse: am deutlichsten erkennbar bei den Figuren (Taf. XII, Nr. 1 und 4) der Nordseite, sowie bei den Frauen des Ostfrieses (Taf. XIV, 61, 63). Die hier mit dieser Tracht ausgestatteten Figuren wirken so feierlich, dass man die Auswahl derselben einer bestimmten Ursache, etwa einer sacralen Funktion, zuschreiben möchte. Gleiches liesse sich sagen von den tanzenden Jungfrauen auf den zum Teil dem fünften Jahrhundert angehörenden Panreliefs[1]). In diesen Einzelfällen handelt es sich also wohl um eine mehr äusserliche Wiedergabe von Gewandformen, die durch bestimmte Situationen bedingt waren. Eine Ausgestaltung derselben nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgte auch hier erst durch die Kunst des vierten Jahrhunderts. Die Ausgestaltung desjenigen der beiden Typen aber, der, wie die Reliefs zeigen, bei den Darstellungen der Kora Verwendung fand, darf nicht allzuweit hinabgerückt werden. Zwei ihn allerdings ohne Zusammenhang mit Kora wiedergebende Werke beweisen dies. Das eine ist die sog. Atarbosbasis, auf der der Chormeister den grossen Mantel trägt, gestiftet, wie jetzt allgemein zugegeben wird[2]), ol. 103,3 = 366/5. Das andere Werk ist die sog. Musenbasis von Mantinea. Ich finde nicht, dass Klein durch seine Ausführungen die glückliche und ungewöhnlich zuverlässige Combination zerstört hat, auf die sich die Datirung der Basis gründet, sondern glaube, dass wir ihre Entstehung bald nach 370 anzusetzen haben (vergl. u. S. 83).

Wie verhält sich nun diese Stufe, bis zu der das Gewandmotiv sich damals entwickelt hatte, zu den Koradarstellungen? Bei der Beantwortung dieser Frage halten wir uns naturgemäss hauptsächlich an das zuletzt genannte Bildwerk, da hier eine weibliche Figur mit dem Mantel ausgestattet ist, die linksstehende Muse der zweiten Platte. Sie ist bis auf eine kleine Bestossung am Kopfe vollständig erhalten, hat linkes Standbein, während das rechte leicht zurückgezogen ist, sodass das Knie zum Stützpunkt der Hauptfalten wird. Der Mantel reicht nur wenig unter das Knie herab, doch

[1]) Michaelis, Ann. d. J. 1863, S. 315. Pottier, Bull. de corr. Hellén. 1881, S. 349 ff.
[2]) Kleins Praxiteles, S. 358.

erscheint dies bei fast allen anderen Musen der Basis in gleicher Weise, sodass ich darin eine Eigentümlichkeit des Künstlers erkennen möchte. Der linke Oberarm presst sich an den Körper, der Unterarm ist vorgestreckt und die linke Hand stützt die in der Rechten ruhenden Flöten. Beachtenswert an dem leicht nach rechts gewandten und gesenkten Kopfe ist die Haartracht, die zwar durch Bestossung zerstört ist, aber doch nicht soweit, dass sich nicht die Spuren eines über der Stirn sich erhebenden Haaraufputzes erkennen liessen. Die Natur desselben scheint mir weder Winter, der eine Schleife, noch Overbeck,[1]) der die sog. Onkosflechte vermutete, richtig erkannt zu haben.



Abb. 5.
Kora in Wien (v. Schneider).

Die an diesem künstlerisch wertvollen Werke hervortretenden Merkmale veranlassen uns in der oben mit B bezeichneten Statuengruppe einen besonderen Typus der Draperiefigur wiederzuerkennen und zeitlich annähernd zu bestimmen. Der künstlich drapirte Mantel in Verbindung mit dem Haaraufputz kehrt bei einer Reihe von Darstellungen wieder, der Kora (Nr. 3, 5, 9 unserer Liste auf S. 73), Hygieia (Röm. Mitt. 1894, S. 65 ff.), einer Muse des Chigireliefs (Röm. Mitt. 1893, Taf. II-III), sowie bei den beiden unter Gruppe B aufgezählten Portraitstatuen. Dieses Wiederkehren an Werken, die annähernd der gleichen Kunstepoche angehören, kann nicht zufällig sein, muss vielmehr auf die Erinnerung oder Nachahmung eines bedeutenden Kunstwerkes zurückgeführt werden. Da dasselbe mit solch eigenartigen Motiven ausgestattet ist, so kann es nur aus Anlass der Lösung einer bedeutenden künstlerischen Aufgabe ent-

[1]) Berichte der sächs. Akademie. 1893. S. 37.

standen sein. Die Darstellung der Hygieia z. B. würde wohl schwerlich dazu geführt haben. Anders wären denkbar als Prototyp der Gewandfigur eine Muse oder Kora[1]). Sollen wir uns — ganz abgesehen davon, ob der Schöpfer des Mantineareliefs nach einem vorhandenen statuarischen Musentypus gearbeitet hat — sollen wir etwa aus dem Charakter der Wiener Statue uns mit der daran versuchten Ergänzung zur Euterpe einverstanden erklären? Ich glaube, dass ein wesentlicher Umstand die Beziehung zwischen Relief und Statue erschwert und die Ergänzung unbrauchbar macht, nämlich die Kopfhaltung. Die Relieffigur schaut mit anmutiger Wendung und Neigung auf die Flöten, die sie prüfend in den Händen hält, die Wienerin blickt dem Beschauer erhobenen Hauptes fast gerade entgegen. Will man nun die letztere dem Musentypus anreihen, so involvirt diese Annahme einen doppelten Vorwurf gegenüber dem Schöpfer des Originals. Denn er hätte nicht nur ein einzelnes, wohlverständliches und natürlich wirkendes Motiv vernachlässigt, sondern geradezu die innere Geschlossenheit der Erscheinung gelöst, die wir an der still vor sich hinsinnenden, an ihrem Lieblingsinstrument mit dem Auge haftenden Muse des Reliefs bewundern. Da aber die Wiener Figur sonst durchaus keinen Anlass bietet, ihrem Urheber eine solche Ungeschicklichkeit zuzutrauen, so scheint es mir einfacher und zweckmässiger, sie Kora zu nennen. Wir hätten demnach in dem Original zu dieser und den übrigen Statuen von Gruppe B eine Koradarstellung, die neben dem der Gruppe A eine selbständige Stellung einnimmt.

Allerdings ist bei keiner Statue der 1. Reihe der Kopf erhalten, doch löst das auch in kleinen Einzelheiten der Gewandung übereinstimmende Votivrelief die Schwierigkeit fast gänzlich. Trotz der Bestossung ist hier an dem Korakopf erkennbar: längliche Form, von der Stirn über den Kopf zum Nackenschopf gestrichenes Haar ohne Aufputz; Spuren jener bei Werken des vierten Jahrhunderts begegnenden Furchenteilung sind daran noch vorhanden. Es sind hier, wie mir scheint, dieselben Grundzüge vereinigt, wie an dem sog. Brunnschen Kopf in München, den Arndt mit grossem

[1]) Auf einem neuerdings bekannt gemachten Relief aus Eretria trägt Artemis das gleiche Gewand (Arch. Ephim. 1900, Taf. II, Nr. 1). Wenn man bedenkt, dass die eleusinische Kora auch in Haltung und Attribut entsprechend dargestellt wird, (vergl. Votivrelief aus Athen, Amelung, Flor. Ant. S. 34), und wenn man den geringen künstlerischen Wert des eretrischen Reliefs in Betracht zieht, so kann man doch schwerlich der Combination des Interpreten zustimmen, der das letztere mit der Letogruppe von Mantinea zusammen bringen und daraus einen praxitelischen Artemistypus construiren möchte. Es liegt hier Übertragung vor.

Nachdruck für Kora in Anspruch genommen und als praxitelisch bezeichnet hat (Festschrift für Overbeck, S. 97, vergl. unten S. 95).

Steht nun der Typus der Wiener Statue selbständig neben der Relieffigur, so lässt sich die Frage nach der Primogenitur schwerlich dahin entscheiden, dass ersterer durch einen Musentypus jener Zeit beeinflusst sei. Denn das Relief von Mantinea vereinigt zunächst nicht etwa Musentypen, sondern besonders reizvolle Gewandtypen aus der Zeit seiner Entstehung, teilweise vielleicht auch ältere. Dann aber scheint mir ausschlaggebend für das Vorrecht des Koratypus, dass er sich innerlich berührt mit demjenigen statuarischen Typus, der im fünften Jahrhundert für Kora geschaffen war. Er bildet im Vergleich mit diesem nicht etwa eine directe Weiterbildung, bedeutet aber eine Stufe der Entwickelung, auf der die Aufgabe wohl mit ähnlichen Mitteln bearbeitet wurde, doch nach einem neuen künstlerischen Prinzip, eben dem, dass uns Otto Benndorf als das für die Gewandbehandlung des vierten Jahrhunderts massgebende hingestellt hat. Er fasst es treffend dahin zusammen, wo er von seiner Entstehung in Phidias' Kreise spricht, dass das Gewand zum „geschmeidigen Instrument für die Darstellung der menschlichen Gestalt“ wurde. Seine weiteren Ausführungen über die Berücksichtigung dieses Prinzips im vierten Jahrhundert tragen so zur Erläuterung unseres Falles bei, dass ich sie hier wiedergebe. Nachdem er über die Schwierigkeiten gesprochen hat, welche die Gewandbehandlung der Parthenongiebel gegenüber der traditionellen Manier zu überwinden hatte, fährt er fort: „Je gründlicher „aber dieses Aneignen seiner (des Phidias) Errungenschaften vom Zwange „der Tradition befreite, um so nachhaltiger war auch die bindende Kraft, „die von ihnen ausging, die Grösse seines Stils lag wie ein Bann auf dem „eigenen Wollen der folgenden Geschlechter. Die lange Reihe annähernd „datirbarer Grabmonumente und Weihereliefs.... eine nicht unbeträcht-„liche Anzahl von Gewandstatuen, die wir ihrem Motiv nach nicht umhin „können im Laufe des vierten Jahrhunderts entstanden zu glauben, kurz „der ganze Vorrat von Monumenten, welche uns die Kunst dieser Zeit „vergegenwärtigen, beweist bei allem Wechsel der Bekleidung durchgängig, „wie lange und wie allgemein das Princip der Parthenongewänder mass-„gebend geblieben ist“[1]).

Weder bei der Kora Albani noch bei dem jüngeren Typus der Statue in Venedig wird man eine wesentliche Berücksichtigung dieses Prinzips finden und finden können, die Natur des locker hängenden Mantels war

[1]) Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake, S. 72.

von vorneherein damit wenig zu vereinigen. Gewiss, auch die Künstler des vierten Jahrhunderts umkleideten die jungfräuliche Göttin mit Chiton und grossem Manteltuch. Aber sie verwandten vor allem das letztere nicht mehr zur Verhüllung, sondern zur Darstellung des Körpers, der nun in jugendlicher Schlankheit vor uns steht. Mit Rücksicht auf eine derartige organische Entwickelung des Koratypus würde das Einschieben eines fremden Zwischengliedes, wie der Musenfigur, störend wirken. Das der Gruppe B zugrundeliegende Original war also eine Korastatue, die vor der Aufrichtung des Denkmals in Mantinea geschaffen wurde. Sie war aber zugleich das Prototyp für die verwandten Gewandbildungen der Gruppe A.

Typus A, besonders die feine Statue der Sammlung Duval ist in Haltung und Gewandanlage der Wienerin nahe verwandt. Der rechte Fuss ist etwas stärker zurückgesetzt und hierdurch am Knie eine deutlichere Markirung der Faltenzüge möglich. Bei dem Mantel kehren festes Anpressen an den Körper, Umschlagen eines Randes, sowie das Herüberführen des Stoffrestes über den linken Arm, von dem die Masse geteilt wird, übereinstimmend wieder. Hingegen ist eine stärkere und jüngere Ausgestaltung des Faltenwurfes bei der Duvalstatue unverkennbar, wie ein Vergleich der unteren Mantelpartie, des umgeschlagenen oberen Randes, nicht zum wenigsten auch des an der linken Hüfte aufgedeckten Gewandteiles zeigt. Überall begegnet an der Wiener Statue eine prächtig wirkende Schlichtheit: der untere Teil des Mantels ist nur durch fünf grosse Falten gegliedert, es fehlt der scharfe Contrast der Linien bei den Falten des Umschlages, ferner der eigenartige beim Zusammenraffen und Aufstecken an der linken Hüfte entstehende Zipfel, es fehlen endlich die überhängenden Querfalten in der Hüftgegend, wo der Mantel am engsten anschliesst.

Während von anderer Seite diese Einfachheit zugunsten der Priorität der Wienerin gedeutet wurde [1]), hat neuerdings Klein sich für das Vorrecht der Gruppe A ausgesprochen [2]), während er jene entstanden erklärt aus der Reaction gegen die allerdings später eintretenden Steigerungen des Motivs der ersteren. Allein die beiden Statuengruppen differiren doch nicht bloss in der Behandlung des Gewandes im einzelnen, auch das Verhältnis zwischen Körper und Gewand ist keineswegs das gleiche. Bei der ersten zeigt sich ein grösseres Bestreben, die Körperformen hervortreten zu lassen, ja dies dominirt insofern, als der Künstler den Körper kräftiger, voller geschaffen hat, und jenes Eingehen auf die Einzelmotive des

---

[1]) Amelung, Basis v. Mantinea, S. 52. v. Duhn, Arch. Anz. 1895, S. 53.

[2]) Praxiteles, S. 368.

Gewandes — man vergleiche besonders die Partie um den Busen — erst hierdurch hervorgerufen erscheint. Es ist mir nicht glaublich, dass sich der Künstler auch hierin in bewussten Gegensatz zu einem bereits vorhandenen Typus gestellt habe, da er sich damit in Widerspruch zu dem stets zunehmenden Bestreben, das Gewand der Körperstellung dienstbar zu machen, gestellt hätte. Mir scheint es darum natürlicher, die Wiener Statue als primär zu betrachten und mehr nach dem Anfang des Jahrhunderts zu rücken, wo sich das neue Princip Bahn brach. Trotz ihrer hohen Vorzüge trat sie wohl etwas zurück hinter dem Original der Gruppe A, das, nach der Zahl von Repliken zu urteilen, sich in römischer Zeit grösserer Beliebtheit erfreute. Da diese, bis auf eine, recht mässige Arbeiten sind, so sind die Feinheiten in der Gewandbehandlung vielfach verwischt, doch muss, wie Nr. 1 zeigt, das Original von einer ähnlichen Wirkung gewesen sein, wie der vortreffliche Sophocles des Lateran, von dem wiederum Benndorf gesagt hat: „Ihr (der Statue) Gewand fasst und bildet den Leib, wie die Sprache den Gedanken bildet und fasst". Übrigens zeigt z. B. die Artemisia vom Mausoleum, wie weit schon um die Mitte des Jahrhunderts die Virtuosität in der Gewandbehandlung gediehen war.

Dass der in Frage stehende Typus aus dem praxitelischen Kreise hervorgegangen sei, wird jetzt allgemein anerkannt, doch wird die Beziehung zum führenden Künstler verschieden beurteilt. Es scheint mir nicht thunlich, hier Stellung zu nehmen, ohne die Vorfrage zu streifen, was von dem Ursprung der mehrfach genannten Musenplatten zu halten sei. In ihrer Beurteilung stehen sich die Ansichten Amelungs und Kleins ziemlich schroff gegenüber, indem ersterer sie für ein Werk des Praxiteles erklärt, letzterer sie kurzerhand beiseite schiebt. Ihre Beziehung zu Praxiteles beruht bekanntlich auf der Notiz des Pausanias (VIII, 9) wonach der Meister eine Gruppe der Leto und ihrer Kinder in Mantinea geschaffen hatte. Die politische Geschichte der Stadt, wie das, was wir über die Baugeschichte derselben wissen, machen es sicher, dass jenes Bildwerk zwischen 370 und 360 aufgestellt worden ist. Für diese Zeit ist es charakteristisch, dass Künstler attischer Richtung im Peloponnes thätig waren, so Kephisodot in Megalopolis, Skopas in Tegea. Neben der Hauptgruppe erwähnt aber Pausanias auch ein die Basis schmückendes Werk Μοῦσαι[1]) καὶ Μάρσυας [Paus. VIII, 9. Vergl. O. Jahn Philol. XXVIII, S. 6]. Der Annahme von Fougères, dass die dort gefundenen mit Musen geschmückten Reliefplatten zu dieser Notiz in unmittelbarer Beziehung stehen, wird man sich durchaus anschliessen können.

[1]) Amelungs Einwand (Bas. S. 8) gegen diese Konjektur wäre nur überzeugend, wenn nicht auch drei wirkliche Musen auf der Vorderseite der Basis zu sehen gewesen wären.

Andererseits scheint mir doch wieder Amelung etwas weit zu gehen, wenn er die Beziehung des Meisters also charakterisirt: „Wenn wir auch zugestehen müssen, dass die Hand des Praxiteles nur an einzelnen Teilen derselben thätig gewesen ist, so sind dieselben doch jedenfalls in ihrer Stellung und dem Wurfe ihrer Gewandung, also in den Hauptzügen, von dem Meister selbst entworfen worden“ (Basis, S. 12). Eine derartige persönliche Mitarbeit anzunehmen, verbietet sich weniger wegen des an dem Werke fühlbaren Mangels an Compositionstalent, denn Praxiteles war stets ein Meister der Einzelfigur, als vielmehr auf Grund der wirklich erheblichen technischen Mängel, die nicht etwa nur in einzelnen Härten, wie bei der mehrfach umgearbeiteten Figur des Skythen, sondern auch in der flauen, und wenig scharfen Ausführung der ganzen Arbeit bestehen, von der ich mich zur eigenen Enttäuschung an den unlängst im Strassburger Museum aufgestellten Abgüssen überzeugen musste. Ist nun das Werk nicht eigentlich eine Jugendschöpfung des Meisters, so ist doch damit der Zusammenhang mit ihm nicht gelöst. Einzelnes klingt ja wohl an ältere Typen an, aber für die meisten Gewandfiguren liegen doch keine Vorarbeiten vor, speciell für die hier wichtigste am wenigsten, und die Belege, die Amelung beizubringen versucht hat, scheinen mir nicht genügend[1]). Ebensowenig lässt sich bei den eigenartigsten Motiven annehmen, sie seien für das Relief zuerst erfunden; dafür ist gerade das besprochene viel zu complicirt. Ich möchte daher das Verhältnis der Platten zu Praxiteles so auffassen, dass auf sie diejenigen Gewandmotive projicirt sind, die als neue Probleme den Künstler und seinen Kreis damals beschäftigten. Sie geben nicht beliebige Schultypen, sondern sind der unmittelbare Ausfluss einer in jenem Kreise vorherrschenden Richtung in der Behandlung des Gewandes, die Praxiteles nicht hervorgerufen, die er aber durch seine reiche künstlerische Phantasie um neue Formen bereichert hat.

Ist nun jene statuarische Replik, die wir der Relieffigur angeglichen haben, ein Werk des Praxiteles? Das wird sich bis dahin nicht entscheiden lassen. Dagegen berechtigt m. E. jene Gleichung schon zu dem Schlusse, dass das Original des Koratypus B aus dem Kreise hervorgegangen ist, dem der jugendliche Praxiteles angehörte, und dessen Prinzipien er vertrat. Daran kann wohl auch der Versuch Kleins nichts ändern, der aus dem Motiv der Haartracht einen späteren Ansatz gewinnen wollte[2]). Wohl weicht

---

[1]) Furtwängler, Berl. Philol. Wochenschr. 1896, 243.

[2]) Klein hält für ein Ergebnis praxitelischer Epoche jenes Überschneiden der Haarmassen, bei dem von den Schläfen aus eine zweite Lage über die fest am Kopf liegende Haarschicht geführt sei, und sieht das Vorstadium dazu in der Frisur des

die Behandlung des Haares nicht unerheblich von derjenigen ab, die man an praxitelischen Frauenköpfen beobachtet hat[1]), wo das Haar fest anliegt und schlichte Formen zeigt. Aber wir sehen doch an der Tracht des Sauroktonos, die sich auch bei weiblichen Köpfen findet, dass der Meister schon früh zu eigenartigen Gliederungen der Haarmasse angeregt worden ist. Auch kann die Haarordnung der Wiener Statue nicht als besonders complizirt gelten, sie war dem Leben entlehnt und wurde, wie noch heute in ähnlicher Weise, wohl hauptsächlich von ganz jugendlichen Frauen angewandt. Sie kann kaum als mannigfaltiger angesehen werden, als die der Eirene des Kephisodot, an der wir erkennen, zu welch reichen und malerischen Haarmotiven schon der Vater des Künstlers gelangte. Es mag hierbei auch des Zusammenhangs dieser Frisur mit der des sog. Sardanapal im Vatican gedacht werden, wo das Haar noch höher um die Stirn gestaut ist. Auch das Original dieser Statue hat man dem Anfang des vierten Jahrhunderts zugewiesen, ein Ansatz, der mir berechtigt erscheint, weil die Gewandbehandlung dieser Statue mit den Bestrebungen zusammengeht, von denen uns die Mantineabasis ein Bild gibt. Mit seinen schüchternen Ansätzen zu den Überschneidungsfalten, die noch der genauen Durchbildung entbehren, könnte das Original zu dieser Figur wohl als Gegenstück zur Wiener Kora gelten.

Das Original zu den Repliken der Reihe A mit ihrer liebevoll sich ins einzelne vertiefenden Ausführung gehört sicher dem praxitelischen Kreise an. Ja, wenn ich bei der Wienerin nicht wohl sagen könnte, ob nicht ihr Original einem etwas älteren Meister angehört, so möchte ich in dem erstern ein praxitelisches Schulwerk erkennen. Allerdings steht die Statue in Florenz, obwohl bisher am meisten genannt, offenbar zurück hinter der viel besseren und von Überladungen freien Statue der Sammlung Duval und wird gar vielleicht als spätere Ausgestaltung zu betrachten sein. Die umgeschlagene Kante ist bei der Statue Duval ähnlich behandelt wie bei der Wienerin, doch ist die Zerlegung in kleine Flächen in demselben Sinne — nur weniger aufdringlich — durchgeführt, wie bei den anderen Gliedern der Reihe A, mit denen sie auch in der Art der Aufschürzung an der linken Hüfte und der Anordnung um den linken Arm übereinstimmt.

Sauroktonos und der ihm zugeordneten Figuren, bei denen das Haar an den Schläfen hervorquillt. Allein findet sich nicht jenes Überschneidungsprinzip schon bei der Kora des grossen eleusinischen Reliefs? Dieser Hinweis scheint mir zu genügen, um jene von Klein angenommene, consequente Entwickelung der Haartrachtmotive am Ende des vierten Jahrhunderts als durchaus zweifelhaft erscheinen zu lassen.

[1]) v. Schneider a. a. O., S. 142.

Für das Original lässt sich aus der Wiedergabe auf dem Votivrelief Nr. 1 unserer Gruppe als Aufstellungsort mit Sicherheit Eleusis annehmen. Wenn es richtig wäre, dass auf demselben ein Einzelmoment der Cultsage, nämlich die Aussendung des Triptolemos durch die eleusinischen Göttinnen, dargestellt wäre[1]), so könnte man allerdings glauben, es sei hier nur ein beliebter Koratypus gelegentlich zur Verwendung gekommen. Allein es ist von anderer Seite betont worden, dass bei der Wiedergabe dieses Vorgangs stets der Schlangenwagen als charakteristisches Attribut des zu entsendenden Heros auftritt[2]). Hier aber sitzt dieser in feierlicher Haltung auf einem festen Throne, den die beigefügten Schlangen und Flügel doch nicht zu einem Wagen machen. Nicht in eine Culthandlung eingefügt erscheint der Heros hier; selbständig und unabhängig, nicht als Beauftragter, sondern als Gleichberechtigter thront er zwischen den beiden Göttinnen. Wir haben also anzunehmen, dass diese eigenartige Darstellung einem statuarischen in Eleusis befindlichen Original nachgebildet ist, was dann ohne weiteres auf die ganze Reliefgruppe ausgedehnt werden kann.

Nach Plinius (XXXVI, 23) stand in den Servilianischen Gärten zu Rom eine Gruppe des Praxiteles, darstellend Triptolemos, Demeter, Flora. Ob es sich hier um Original oder Copie handelt, ist nicht zu entscheiden. Für uns ist die Notiz nur wertvoll, weil sie zeigt, dass Praxiteles sich mit dem eleusinischen Götterkreise eingehend befasst hat; denn dass an Kora statt des überlieferten „Flora" zu denken ist, steht wohl ausser Zweifel.

Die unter C zusammengestellte Reihe enthält Bildwerke, die sicher durch den Koratypus unmittelbar beeinflusst worden sind. Schlanke Körperformen und Gewandanlage stimmen im allgemeinen mit Gruppe A überein, doch sind die Einzelmotive verwischt, sodass ich die Statuen nicht mehr als Repliken des Koratypus bezeichnen möchte. Während sie aber immer noch für die Bedeutung und Beliebtheit des letzteren angezogen werden können, lässt sich dies kaum noch sagen von den zahlreichen späten, besonders an minderwertigen Portraitstatuen begegnenden Übertreibungen, Vergröberungen und Verballhornungen der Formen des ursprünglichen Kunstwerkes, die für die Geschichte des Motivs ohne Belang sind.

Selbständigen Wert besitzt dagegen eine auf griechischem Boden entstandene Variation des praxitelischen Koratypus, die uns durch zwei in Eleusis gefundene Werke der Kleinplastik verbürgt wird. Es sind zwei Miniaturgruppen, die allem Anschein nach echte Reproduktionen nach

---

[1]) Philios, Ath. Mitt. XX, 255 f.

[2]) Rubensohn, Arch. Anz. 1896, S. 100.

einem statuarischen Werke bilden, und ähnlich wie die am gleichen Orte gefundenen Nachbildungen von Parthenonskulpturen, als Votivgaben gedient haben. In beiden Fällen finden wir Kora vereinigt mit der auf einer Ciste ruhenden Demeter, doch ist die Art oder der Grad der Verbindung verschieden, da bei der einen Gruppe sich die Tochter auf dem Schoosse der Mutter niedergelassen hat[1]), während sie bei der anderen nur ihre Hand auf deren Schulter legt[2]). Sonst ist die Darstellung gleichartig. Die Göttinnen tragen hier wie dort dieselben Gewänder. Bei der jüngeren umschlingt der lange, auf die Füsse herabfallende Mantel nun auch rechte Schulter und Arm, aber so, dass der oben umgeschlagene Rand noch beibehalten werden konnte. Wenigstens ist dies an der stehenden Kora der Fall, während bei der flüchtig, ja roh gearbeiteten sitzenden Figur der rechte Arm zwar noch unter dem Gewande steckt, doch die Brust freilässt, wodurch der Rand verschwindet. Ohne Zweifel ist die erste Anordnung auch die ursprüngliche, die Abänderung ist durch die sitzende Stellung bedingt worden.

Weist schon das dieser Korafigur eigene Gewandmotiv im allgemeinen eine gewisse Verwandtschaft mit dem vorherigen praxitelischen Typus auf, so lässt andererseits ein Blick auf das Musenrelief von Mantinea mit Sicherheit erkennen, dass man im praxitelischen Kreise auch sonst damit arbeitete: die zweite Figur der 2. Platte stimmt mit der stehenden Kora der obigen Gruppe ähnlich überein, wie die erste Muse derselben Platte mit der Wiener Statue, nur ist die linke Hand hier ebenfalls von dem Mantel verdeckt. Leider fehlen die Köpfe an den Gruppen, doch reichte auch bei ihnen der Mantel nicht schleierartig über den Kopf.

Aus der Grossplastik vermag ich kein Beispiel anzuführen, das dem durch die Verkleinerung wohl vergröberten Typus der Miniaturfigur genau entspräche. Doch kann man sich erinnert finden an den Typus der sog. kleinen Herculanerin (Sybel Weltgesch. d. Kunst, S. 254), der sich in so überaus zahlreichen Portraitdarstellungen erhalten hat (Reinach, Rép. S. 665—6). Die Haltung der Figur ist die gleiche: Standbein links, rechtes mit lebhafter Bewegung zurückgehoben, die rechte Hand in der Nähe der linken Brust, linker Arm herabhängend, die Hand mehr oder weniger frei; auch der Wurf des Mantels entspricht im allgemeinen, doch ist die Stoffbehandlung im einzelnen natürlich nicht zu vergleichen, auch das Motiv des von der rechten Schulter ausgehenden schärpenartigen Faltenzuges findet sich an der Gruppenfigur nicht. Da aber der Kopf der Dresdener Replik (Amelung

---

[1]) Ath. Mitt. XX, 359.

[2]) Ath. Mitt. XVII, 132.

a. a. O., S. 31) wie der Statue aus Melos (Bull. de corr. hell. XIX, pl. VII) den praxitelischen Idealköpfen entspricht, so dürfte das Original der Reihe diesem Kreise nahestehen und zunächst wenigstens schon die Möglichkeit gegeben sein, für den Typus der Miniaturgruppe das gleiche anzunehmen.

In einem wesentlich gelockerten Verhältnis zu dem bisher erörterten Koratypus mit seinen Variationen steht die Statue der sog. grossen Herculanerin nebst ihren Verwandten. Gewiss ist ihr Typus, wie Amelung mit Nachdruck betont hat (a. a. O., S. 26 ff.), aus dem Kreise der mit praxitelischen Gewandmotiven arbeitenden Künstler hervorgegangen. Allein von dem praxitelischen Koratypus unterscheidet sie sich in der Gewandanlage, wie in der Stellung. Wir haben hier rechtes Standbein, das linke ist wenig entlastet und der linke Fuss steht etwa in gleicher Linie wie der andere. Das linke Knie ist nur wenig vorgedrückt, womit der Wechsel in der Richtung der Längsfalten des Himations zusammenhängt. Der Grund zu dieser Änderung ist nicht zufällig, sondern gegeben durch das absichtliche scharfe Betonen des Motivs der Schärpe, die jetzt den Oberkörper von links nach rechts durchquert und auch die Faltenzüge beeinflusst. Durften wir bereits bei dem Demetertypus des vierten Jahrhunderts beobachten, wie die Änderung in der Gewandanlage den Wechsel des Standbeins mit sich führte, und wie nun eine neue, selbständige Schöpfung entstand, so haben wir hier den gleichen Fall. Was sich hier vom formalen Gesichtspunkte aus ergibt, lässt sich, wie mir scheint, recht gut vereinigen mit der Deutung der Figur, die Amelung (a. a. O. 28 f.) in feiner Ausführung begründet hat. Er erkennt in ihr nicht die der Mutter zugesellte Kora, sondern Persephone, die zarte, von Sehnsucht nach der Mutter durchströmte Gattin des Hades. Erwähnenswert ist noch für diese Deutung, dass mehrere mit diesem Gewandmotiv ausgestattete Figuren Mohnköpfe tragen. Zwar haben zwei Torsi in der Villa Borghese Ährenbüschel als Attribut, doch kann ich dies nicht als ausschlaggebend für den Typus erachten, sondern nur als ein Moment, das im grossen und ganzen den Kreis verrät, dem das Original angehörte. Letzteres stand wohl formal wie inhaltlich noch in einem gewissen Zusammenhang mit der praxitelischen Kora, im übrigen aber ist, wie ich glaube, mit dieser selbst nicht nur der Höhepunkt in der Entwickelung der eigentlichen Kora-Idealtypen erreicht, sondern im allgemeinen auch der Schlusspunkt[1]), weil sie in der jüngeren Zeit cultlich

---

[1]) Auf späteren griechischen Reliefs, wie dem grossen Votiv des Lakrateides aus dem zweiten Jahrhundert, wird der Koratypus des fünften Jahrhunderts verwandt. Wenig eigenartig ist eine Darstellung auf dem Sarkophag des Palazzo Barberini

und künstlerisch weniger als Tochter denn als Gattin und Hadeskönigin in Betracht kam.

In der Gesamtauffassung der Göttin zeigt der ganze hier besprochene Koratypus nicht eigentlich bedeutsame Abweichungen von dem des fünften Jahrhunderts, aber die Darstellungsmittel ermöglichen ein noch deutlicheres Ausprägen ihrer Eigenart als Jungfrau, und damit eine Vervollkommnung des Ideals.

F. Demeter mit dem Mantel.

Durch die aus dem praxitelischen Kreise hervorgegangene Neuschöpfung eines Koratypus wurde nicht nur der Kreis klassischer Götterbilder bereichert, es war damit zugleich ein eigenartiges, zur Darstellung weiblicher Gewandfiguren im weiteren Sinne verwendbares Motiv geschaffen. So konnten wir schon auf Reliefs hinweisen, auf denen Artemis, die Musen, Hygieia damit ausgestattet sind, von letzterer besitzen wir auch die Nachbildung eines entsprechenden statuarischen Werkes[1]). In diesen Fällen ist die Übertragung des Motivs hauptsächlich durch das Bestreben begründet, die Darstellung des jungfräulichen Körpers zu verdeutlichen. Allein die Bedeutung desselben kann auch noch von einem anderen Gesichtspunkt aus gewürdigt werden, indem man den grossen Mantel als Sinnbild des geheimnisvollen Abschliessens von der Aussenwelt ansicht. Wie ich glaube, hat schon der Schöpfer der Korafigur für die Mysteriengruppe in Eleusis diesen Gesichtspunkt berücksichtigt. Sobald dieser mehr in den Vordergrund trat, gebot sich fast von selbst die Anwendung auf die mütterliche Göttin, die, der Tochter beraubt, weltfremd und abgeschlossen dasteht, und es erscheint als eine geradezu folgerichtige Entwickelung, wenn wir eine Demeterstatue besitzen, in der jenes Gewandmotiv in seinen Hauptaccorden zusammenklingt mit der ergreifenden Elegie eines schmerzbewegten Mutterantlitzes.

Die Demeter von Knidos im Britischen Museum gilt heute ohne Widerspruch als Originalwerk eines bedeutenden Künstlers des vierten Jahr-

---

(Overbeck, Taf. XVI, 3), wo das Mantelmotiv eine Art Mittelstellung zwischen älterem und jüngerem Typus einnimmt. Statuarisch findet sich diese Anordnung häufig, ohne dass man die damit ausgestatteten Statuen auf Kora beziehen kann, mit alleiniger Ausnahme des von Overbeck publicirten Bildwerkes (Atl. XV, 26), wo der das Haar durchziehende Ährenkranz als Kriterium dient. Als spätere Umbildung darf auch der Typus mit zu Boden gesenkten Fackeln gelten, wie er auf dem Taurobolienaltar und ganz ähnlich auf athenischen Münztypen erscheint (Beulé, Monnaies d'Athènes, S. 198).

[1]) Furtwängler, Meisterwerke, S. 397.

hunderts. Ihre Bedeutung steht unzweifelhaft fest durch den Fundort am Fusse des knidischen Burgfelsens — noch im Heiligtum — und durch die dabei entdeckten Inschriften und Weihgeschenke. Ein Blick in das Antlitz zeigt, dass hier nicht die stille Ergebenheit vorherrscht, wie bei Demeter mit dem Schleier von Eleusis, sondern der Schmerz um das unwiederbringlich verlorene Kind. Wohl ist es möglich, dass der Künstler gerade den Moment hat darstellen wollen, wo die Gewissheit des Verlustes der Mutter offenbar wird. Aber sollte dieser mater dolorosa ihre Tochter in effigie zur Seite gestanden haben? Klein glaubt dies aus den Inschriften erkennen zu sollen, doch lässt sich, wie ich meine, nachweisen, dass jene nicht die einzige Statue Demeters in dem knidischen Temenos war.

Demeter sitzt auf einem schlichten, kissenbelegten Thron, der Kopf ist leicht zur Seite gewendet, das Auge schweift hoffnungslos in die Ferne, die Arme waren wohl vorgestreckt. Der Mantel umhüllt fast die ganze Gestalt, ist besonders fest um die Hüftgegend gezogen und hier links festgesteckt, er zeigt am oberen Rande die umgeschlagene Kante und in den Falten desselben die bekannten contrastirenden Linien. Daneben aber treten zwei wichtige Veränderungen hervor: sowohl der Kopf wie beide Arme sind in die Verhüllung einbezogen. Diese Drapirung harmonirt nicht nur mit der Eigenart der dargestellten Göttin, sondern eignet sich überhaupt mehr für die Matrone: durch das Hereinziehen des rechten im Winkel vom Körper sich abhebenden Armes wird der Gesamtumriss des Gewandes wesentlich verändert; das jugendlich Schlanke der Erscheinung geht verloren. Der charakteristische Umschlag am Mantel entspricht in den Hauptlinien dem des Koratypus, besonders verbindet ihn mit der Statue Duval eine gewisse Schlichtheit der Faltenzüge.

Solange der Ursprung jenes Motivs noch nicht ermittelt war, ist schon oft genug bei den freilich mehr ästhetisirenden Besprechungen des Kopfes das Wort praxitelisch gefallen. Nun da jener feststeht, glaubt Klein um so sicherer aus den Elementen des Kopfes auf die Hand des Praxiteles schliessen zu dürfen, denkt sich auch das ganze Werk unter seiner Aufsicht entstanden. Gewiss ist richtig, dass von den beiden Denkmälern, der eleusinischen Kora und der knidischen Demeter, das eine unser Wissen vom anderen vermehrt; aber ob sie wie zwei getrennte Hälften anzusehen sind, die eine Hand schuf, weil an beiden ein eigenartiges Motiv verarbeitet ist, ist damit nicht erwiesen. Immerhin gewährt diese Beziehung einen Anlass mehr, das Bild von Knidos ähnlich wie den Herakles Lansdowne als ein Werk skopasisch-praxitelischer Epoche zu bezeichnen. Auffallend könnte scheinen, dass wir bisher keine eigentliche Replik dieses

köstlichen Werkes aufzuweisen haben [1]). Schon die Alten aber haben der knidischen Aphrodite die Schuld zugeschrieben, den Ruhm anderer bedeutender Bildwerke in Knidos verdunkelt zu haben (Plin. 36, 22). Wird darunter auch keine Demeter ausdrücklich genannt, ihr Schicksal war darum doch ein ähnliches. Dazu kommt aber, wie ich glaube, als besonderer Grund, dass ausser der sitzenden in Knidos noch eine stehende Demeter vorhanden war, die ihrerseits zu grosser Beliebtheit und wohl auch Berühmtheit gelangt ist.

Der Demetertypus des fünften Jahrhunderts war, wie wir gezeigt, zu Anfang des folgenden noch beibehalten worden, doch hatte man nicht unwichtige Änderungen daran vorgenommen. Dann aber hat die Koraschöpfung, die aus Praxiteles' Kreis hervorging, diesen älteren Typus verdrängen helfen, indem das demselben eigene Mantelmotiv auf Demeterdarstellungen übertragen wurde. Schon Overbeck hatte eine Gruppe von Statuen auf Demeter bezogen, bei denen das den rechten Arm und Kopf verhüllende Obergewand einen ähnlichen Wurf zeigte, wie bei der Knidierin, hatte sich aber begnügt zu constatiren, dass hier eine bestimmte Gewandtradition für die Bilder des demetrischen Kreises vorzuliegen scheine [2]). Doch hatte er in einer Gruppe zwei recht verschiedene Typen zusammengestellt, von denen uns zunächst bloss der eine angeht.

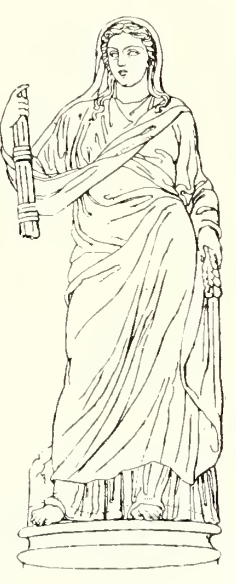


Abb. 6.
Demeter.
(Palazzo Doria Pamfili.)

Die Eigentümlichkeiten desselben sind folgende. Eine Frauengestalt steht in ruhiger Haltung da, das linke Bein fest aufgestützt, das rechte leicht gelockert, umhüllt von dem grossen Mantel, der von dem Untergewande, dem Chiton, nur kleine Teile an Knöchel und Hals sehen lässt und Kopf wie Arme umschliesst. Am oberen Rande ist das Bauschmotiv erkennbar. Der linke Arm hängt an der Hüfte hinab, die Hand ragt aus dem Gewande hervor und ist leicht geöffnet. Von dem rechten ist nur die untere Partie sichtbar, die aufwärts aus dem Gewandbausch hervorsteigt. Die Hand fasst die Fackel. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Der Kopf ist wie bei der Wiener Kora nach rechts gewendet. Dieser Typus ist durch eine stattliche Replikenreihe vertreten:

[1]) Die Statue im Museum von Cherchel, Gauckler Nr. 14 (Reinach 688, 1), kann sicher nicht als Replik gelten.

[2]) Kunstmythologie III, S. 465 f.

1. Marmorstatuette im Palazzo Doria Pamfili. Abb. 6. Overbeck Atlas XIV, 24. Clar. 213, 1 R. H. 1 m. Ergänzt: Kopf, rechte Hand, Stücke der Fackel. Flache Arbeit, aber wichtig wegen der erhaltenen Einzelmotive, wie Ähren, Locken, Gewandzipfel an der linken Hüfte.

2. Statuette in Wiltonhouse. Michaelis 145; vergl. Arch. Zeitung 1874, S. 65. Clar. 211, 8 R. 0,88 m. Entspricht der vorigen bis auf die Haltung des ergänzten rechten Armes, in dem ein Füllhorn ruht. Sonstige Ergänzungen: Kopf, rechter Fuss, linke Hand mit Ährenköpfen; die Stengel dazu sind alt. Spuren einer Fackel sind hier nicht nachweisbar.

3. Statue in den Uffizien. Einzelverkauf 357—9. Amelung, Führer Nr. 98. Reinach 668, 6[1]). Neu: rechter Unterarm, linke Hand. Kopf gebrochen aber zugehörig. Eigenartig aber bezeichnend ist die Combination von weissem und schwarzem Marmor. Auf dem Kopfe Stephane mit Ährengeflecht.

4. Statue in Neapel, Museo Borbonico. Clar. 204, 6. Ergänzt: Hände mit Attribut, Kopf mit Schleierteil.

5. Statuette im Palazzo Barberini. Matz-Duhn I, 610. Nach letzterem gleicht sie der des Palazzo Doria. Auf der Basis eine Rundung, die wohl zum Einlassen der Fackel gedient hat.

6. Bronzestatuette im Louvre. Babelon-Blanchet Nr. 79. Reinach 658, 7. Entspricht in Haltung und Gewandform den Marmorfiguren. Rechte Hand geöffnet.

7. Bronzestatuette ebenda. A. a. O. Nr. 259. Kalathos auf dem Schleiertuch; geringere Ausführung, aber wichtig, weil die Fackel erhalten ist.

8. Museo Torlonia. Clar. 207, 6. Etwas freiere Umbildung, da der Mantel nicht zur linken Schulter zurückkehrt. Fackelrest gesichert (Overbeck K. M. III, 691).

Vorstehende Reihe setzt sich lediglich aus römischen Portraits und römischen Bronzearbeiten zusammen, aber die Übereinstimmung ihrer Glieder in Stellung, Haltung und Gewandung ist derart, dass sie auf ein bekanntes plastisches Urbild zurückgeführt werden müssen. Dass dies zum demetrischen Kreise gehörte, beweisen die Attribute, die Verwandtschaft mit der Statue des Britischen Museums, auch der schwarze Mantel bei Nr. 3 ruft den Gedanken an die trauernde Mutter hervor. Die Anwendung des Demetertypus bei Statuen römischer Matronen erklärt sich ja ausserdem aus der grossen Bedeutung des Demetercultes für das römische Frauenleben, und wenn das Florentiner Portrait eine Stephane mit Ähren trägt, so

---

[1]) Vielleicht identisch mit Clarac 449, 6.

mag es wohl das einer Kaiserin oder Prinzessin sein, die sich als Ceres nova, als Δηὼ νέα verehren und darum im Bilde der Göttin darstellen liess.

Wo ist der Ursprung des Originals zu suchen? Stand es in Rom, oder wurde es dorthin gebracht? Ich glaube, dass sich manches für ein griechisches Original geltend machen lässt, möchte aber nicht auf zwei bisher dafür herangezogene attische Torsen Wert legen. Der eine, aus Eleusis stammend, ist, nach der mir von H. Prof. Klein freundlichst überlassenen Abbildung zu urteilen, eine sehr mässige Arbeit, der zweite ist der bekannte Torso aus Karystos (Le Bas, pl. 26). Beides sind Arbeiten römischer Zeit[1]) und erlauben keine besonderen Schlüsse. Beiden fehlte die Verhüllung des Kopfes, die Gewandführung der ersteren weicht stark von dem vorbeschriebenen Typus ab. Der letztere ist wahrscheinlich wie die Statue in Venedig (Furtwängler, Taf. VI, 1) eine späte Variation der Florentiner Kora.

Bedeutsam scheint mir die auffallend genaue Übereinstimmung zwischen den Statuen der obigen Reihe, besonders der unter Nr. 6 angeführten, gut gearbeiteten Bronze, mit einer Terrakotte aus dem Demetertemenos am Südfuss der knidischen Akropolis (Newton, Discoveries at Halicarnassus II, S. 397, vergl. Taf. LIX, 3). Nur der linke Oberarm, der sich mehr von dem Körper entfernt, zeigt eine etwas abweichende Haltung. Sie gehört zu den zahlreichen Votivgegenständen, die um die Basen der Cultbilder lagen und ist ungewöhnlich gut gearbeitet. Sie allein kann freilich noch nicht ganz zur Reconstruction eines Götterbildes, wie Newton meinte der Persephone, dienen. Man wird sie noch richtiger beurteilen können nach Berücksichtigung eines zweiten Berührungspunktes mit Werken des demetrischen Kreises.

Als Zweiggründung des grossen triopischen Heiligtums liess Herodes Attikus seiner Gemahlin Regilla zu Ehren nahe bei Rom an der via Appia den „triopischen Gau“ errichten und weihte ihn „der neuen und alten Deo“, ersteres mit Bezug auf Faustina, letzteres auf die knidische Demeter. In ihrer beider Schutz war das Bild Regillas als der Demeterpriesterin aufgestellt. Keine der Statuen ist nachweislich erhalten, doch scheint mir die Annahme natürlich, dass, da die Göttin hier nach knidischem Ritus verehrt ward, auch das Bild dem Original aus dem Triopion nachgebildet war. Von dem Heiligtum selbst sind noch einige Karyatiden erhalten. Diese stehen, wie Bulle richtig sagt[2]), zu Demeter in demselben Verhältnis

---

[1]) Über den Torso aus Karystos erhalte ich aus Athen folgendes Urteil: „Im Stil praxitelisch, Ausführung römisch, schlanke Proportionen, harte Arbeit“.

[2]) Röm. Mitt. IX, 134 f.

froher und stolzer Dienstleistung wie die Cistophoren in Eleusis, oder wie die Koren vom Erechtheion zu Athene. Bei einer von ihnen begegnet nun ein Gewandtypus, der in den Grundzügen jenem vorher aufgestellten Typus der Demeter recht nahe kommt[1]) und merkwürdigerweise auch durch eine Replik in Athen vertreten ist[2]). Wenn man sieht, wie auch sonst Cistophoren mit dem Gewandtypus der Gottheiten erscheinen (Ath. Mitt. XXV, Taf. 8), so kann man, meine ich, auch in dem Vorkommen jenes Gewandtypus an dem Skulpturschmuck des römisehen Tropion einen Hinweis dafür erblicken, dass der oben besprochene Demetertypus in Knidos seinen Ursprung gehabt habe. Ja, fand sich nieht auch im dortigen Temenos ein Werk von gleichartiger Auffassung? Seine Beziehung zu Demeter ist zwar bisher meist abgewiesen worden, doch möchte ich es jetzt anders, als gewöhnlich geschieht, beurteilen. Es ist die bekannte Marmorstatuette, die auch Overbeck[3]) nach Vorgang Newtons für Persephone erklärte, mit Rücksicht auf den jugendlichen Charakter des Gesichtes und auf die streng hieratische Haltung. Auffallend erseheint bei ihr der Gegensatz zwischen der fliessenden Behandlung des Gewandes und der plumpen, wenig sorgfältigen Arbeit an den Fleisehteilen: er erklärt sich aber aus der unfertigen Technik des Arbeiters. Die Statuette war, wie ihre Verwandtschaft mit den Karyatiden zeigt, nichts andres als ein Priestervotiv[4]), das in seinen Hauptzügen dem Demeterbilde nachgestaltet war.

Auch die Münztypen sprechen für die Lokalisirung des Typus in Kleinasien, obwohl ihrer nur wenige sind. Die Münze von Thyatira in Lydien (Overbeck, Münztafel VIII, 21) zeigt Demeter in ähnlichem Gewande und mit gleichen Attributen. Auf einer Münze von Samos (Overbeck, K. Myth. III, M. T. I, 7 und 9) steht neben dem Xoanon der Hera eine Frauengestalt im weiten, um Haupt und Schultern gesehlagenen Mantel, doch ohne Attribute. Eine Priesterin ist dies gewiss nicht, sondern, wie die bei Imhoof-Blumer, Griechische Münzen, auf Tafel VII, Nr. 12 und XII, Nr. 22, 23 abgebildeten Typen beweisen[5]), stellt die Figur eine Göttin vor, deren Identifizirung mit Demeter kein Hindernis entgegensteht[6]).

---

[1]) Collignon II, Abb. 336.

[2]) Die Statuette in Köln (Reinach 467, 10) zeigt, dass der Gewandtypus auch für freistehende Statuen verwandt wurde.

[3]) Kunstmythologie III, S. 476.

[4]) Man vergl. damit die Terrakotte bei Dumont Chaplain II, pl. VI, Nr. 2.

[5]) Asklepios und Apollo neben Hera. Vergl. noch Rev. Num. 1898, pl. XI, 25.

[6]) Eine Demeterstatue aus Samos wird inschriftlich erwähnt: Bull. de corr. hell. V, 479.

Da also gar manche Spuren nach Kleinasien führen, so scheint es mir, wenn auch noch nicht völlig gesichert, so doch recht wahrscheinlich, dass jener in Italien so beliebte Demetertypus auf die berühmte Cultstätte des Triopion zurückgeht. Über seine Entstehungszeit lässt sich zunächst wohl nur soviel sagen, dass das Werk später als Praxiteles fällt. An der in den Peplosfiguren gegebenen Gesamtauffassung der Göttin hat der Meister derselben nichts Wesentliches geändert. Gab er die ältere Form der Darstellung auf, so that er es einmal unter dem beherrschenden Einfluss des praxitelischen Koramotivs; andererseits war auch schon durch die reichere Ausgestaltung des Schleiermotivs, erkennbar an der Statue des Louvre [Furtwängler, Venedig, S. 307], ein wichtiger Schritt zur vollen Umhüllung gethan (vergl. oben S. 68 ff.).

Auf der Suche nach der knidischen Demeter dürfen wir nicht über die Spuren ihres jungfräulichen Gegenbildes hinwegsehen, die, wie es scheint, zu einem greifbaren Ziele führen. Ist es doch sehr wahrscheinlich, dass wir den Kopf der Originalstatue in dem Münchener Kopf, Brunn Nr. 89, wiedererkennen dürfen. Wenigstens sehe ich nicht, dass durch die scharfe Kritik Kleins (Praxiteles, S. 352, Anm. 2) die Beziehung zu Knidos hat gestört werden können, die Urlichs zuerst aufgedeckt und Arndt (Festschr. für Overbeck, S. 100), mit grosser Vorsicht sich ausdrückend, aufgenommen hat, nachdem er zuvor die innere Berechtigung, den Kopf Kora zu nennen, begründet hatte. Dazu lässt sich nachweisen, dass der Kopf unmittelbar mit Darstellungen aus dem Kreise der Eleusinierinnen zusammenhängt.

Die Replikenreihe, welche Fabricius (Bull. 1883, S. 69 f.) darangeschlossen, setzt sich zusammen aus je einem Köpfchen aus Athen und aus Korfu [Ny Carlsberg Nr. 55], ferner aus den Köpfen zweier Statuetten, davon die eine im Vatican, [Bouillon I, 9, 2, Clar. 430, 775], die andere im Museo Torlonia [P. E. Visconti, Museo Torlonia, Nr. 232, H. 1,68 m] steht. Die letzteren stimmen auch genau überein in der charakteristischen Gewandung und Stellung, sodass wir es offenbar mit Copien eines bestimmten statuarischen Typus zu thun haben (Th. Schreiber, Arch. Zeitg. 1879, S. 69). Dazu wäre dann also auch der knidische Kopf zu ziehen, wobei es nicht viel verschlägt, wenn der Kopf der vaticanischen Statuette — der Kopf der zweiten ist minderwertig — einige Abweichungen vom Münchener Original aufweist. Dieselben erklären sich, wie ich glaube, weniger aus bewusster Umbildung „mit Rücksicht auf den Geschmack späterer Zeit“ (Fabricius, a. a. O., S. 70), als aus dem Umstande, dass der Copist verkleinern musste.

Wertvoll ist an der zweiten Statuette der echte Rest eines Ährenbüschels in der herabhängenden linken Hand (Schreiber, a. a. O.). Dadurch

wird jene aus inneren Gründen abgeleitete Interpretation, in etwa auch die mit dem Kopf verknüpfte Überlieferung befestigt: wir haben hier ein zwangloses Ineinandergreifen der verschiedensten Momente, wie es selten vorkommt.

Auch Klein weist den Münchener Kopf dem praxitelischen Kreise zu, wiewohl er ihm sonst kritisch gegenübersteht. Das Draperieproblem entspricht ebenfalls den übrigen, die wir im Anschluss an das eleusinische Bild für Kora aus diesem Künstlerkreise ableiten konnten. Die Statuetten erinnern in manchen Punkten, Standbein, Verdecken des rechten Armes, Verwendung des schärpenartigen Faltenzuges von der rechten Schulter zur linken Hand, an die grosse Herkulanerin, ohne dass sie natürlich in Anlehnung an dieselbe entstanden zu sein brauchen. Das Bildwerk gehört also dem gleichen Kreise an wie die Demeter von Knidos und entspricht auch in seiner Auffassung dem Typus der letzteren. Die Göttin steht in freier Haltung da, ganz vom weiten Mantel umflossen, das unverhüllte Haupt leicht und anmutig geneigt, das ausgesprochen jugendliche Antlitz von sinnigem, vielleicht etwas wehmütigem Ausdruck, als sei sie durchdrungen von dem hohen Ernste ihrer Mission, deren Gedächtnis in dem Kult des knidischen Temenos gefeiert zu werden pflegte. Ein solches Bild passte recht gut als Gegenstück zu der stehenden Demeter.



Abb. 7.
Demeter.
(Früher in Tunis.)

Der ernste, majestätische Typus, in dem die knidische Demeter erscheint, hat seinerseits neue Schösslinge gezeitigt. Aus den Neubildungen löst sich deutlich eine Gruppe ab, bei der die Haltung weniger feierlich und streng, die einfach grosse Gewandführung aber lebhafter bewegt ist. Das erregende Moment liegt hier im linken Arm, besonders der Hand, die bisher ziemlich reglos am Körper herabhing. Indem sie gewissermassen in Action versetzt wird, gilt dies auch für die ganze linke Körperseite: das linke Bein wird Spielbein, die linke Hand rafft das Gewand empor und verleiht ihm mehr Bewegung. Wie die lange Reihe von römischen Statuen beweist, erfreute sich der Typus grosser Beliebtheit. Seine Zugehörigkeit zum demetrischen Kreise wird durch die Attribute erwiesen. Zwar sind sämtliche Wiederholungen römische Arbeiten, aber ich möchte doch auf einen Umstand hinweisen, der vielleicht den Gedanken an ein griechisches Original ermöglicht. Vier der Repliken sind nämlich in Afrika gefunden worden:

1. Statue aus Tunis. Abb. 7. Overbeck XV, 23. Jetzt verschwunden. Wichtig wegen der erhaltenen Reste der Attribute (Fackelrest, Ährenbüschel).

2. Statue aus Jol Caesarea. Waille, De Caesareae mon. Nr. 88, Abb. 32. Musée de Cherchel XVII, 3. Italischer Marmor.

3. Statue im Museum von Alaoui. Catal. Pl. XIII, Nr. 21, mässige Ausführung.

4. Statue aus Timgad. Reinach 671, 2[1]).

Nr. 2 stammt also aus dem Sitze des königlichen Kunstfreundes Juba II., den wir mehrfach im Zusammenhang mit Demeterstatuen nennen konnten, da er wahrscheinlich von dem älteren Typus der Demeter wie Kora Copien anfertigen liess. Zwar handelt es sich hier um einige handwerksmässige Schöpfungen, während die anderen Repliken[2]) vortreffliche Arbeiten sind, aber möglicherweise erklärt sich das mehrfache Vorkommen dieses Typus doch aus dem Umstande, dass Juba auch von einem jüngeren griechischen Bilde der im kornreichen Afrika gewiss vielfach verehrten Göttin eine Nachbildung erworben hatte.

Freier verarbeitet, aber in deutlichem Zusammenhang mit dem ursprünglichen Typus erscheint das Mantelmotiv auf einer anderen Gruppe von Demeterbildern, wozu die Beispiele besonders aus Nordgriechenland stammen. Am deutlichsten gibt den Typus das freilich roh gearbeitete Relief aus Philippopel (Overbeck Atlas XIV, 7). Der Mantel ist hier etwas lockerer um den Körper gelegt, so dass die Brust freier heraustritt. Als Untergewand wird ein hochgegürteter Chiton sichtbar. Veranlasst erscheint die Anordnung des Gewandes durch die Stellung der Figur, deren linker Arm gehoben ist, während der rechte herabhängt und ein Büschel Ähren hält. Die Linke stützt sich auf die Fackel. Dass es sich trotz des geringen künstlerischen Wertes des Reliefs hier um die Wiedergabe einer typischen Darstellung handelt, zeigen Münzbilder aus Städten Nordgriechenlands, besonders aus Dionysopolis in Moesien (Pick XIV, 9, ähnlich Nr. 12 und 14). Auf denselben fehlt ein besonderes Attribut der Relieffigur, die Schlange, deren Hinzufügung auf dem Relief sich aus der Weihinschrift: ὑπὲρ τῆς ὁράσεως θεᾷ Δήμητρι δῶρον erklärt. Der Göttin wird also hier, wie auf einem eleusinischen Thonrelief (Arch. Ephim. 1892, Taf. V) für ihre Heil-

[1]) Vergl. ausserdem die Statuen: 5. Florenz. Einzelverkauf 294. — 6. Marbres Campana 106. — 7. Villa Borghese, Clar. 604, 2. — 8. Louvre 2416. Reinach 666, 11. — 9. Dresden, Clar. 205, 6. — 10. München, sog. Matidia. Clar. 582, 5. — 11. Torso in Syrakus. Einzelverkauf 755. — 12. Museo Torlonia. Clar. 199, 1.

[2]) Vergl. Seite 14 und 52.

thätigkeit gedankt. Ob man daraus auf eine besondere Seite der eleusinischen Göttin, auf eine Demeter-Hygiea, schliessen soll (Rubensohn, Ath. Mitt. 1895, S. 365), möge hier unentschieden bleiben, jedenfalls braucht man aus dem Beifügen der Schlange nicht einen eigenen Kunsttypus für diese Seite des Wesens der Göttin zu construiren. Als statuarische Replik vermag ich zunächst nur die Statue des Museo Torlonia Nr. 201 (Reinach 242, 9) zu nennen, die gerade die entsprechenden Attribute in gleicher Verwendung besitzt. Sitzend, aber in derselben Gewandung und in der Linken die schlangenumwundene Fackel haltend, erscheint die Göttin auch auf dem attischen Taurobolienaltar aus der Gegend von Chalandri (Arch. Zeitg. 1863, Taf. 177), wo gewiss das Attribut mit Bezug auf die Mysterien gewählt ist. Da ferner auf manchen Münzen zugleich mit der um die Fackel sich windenden Schlange die cista mystica mit einer zweiten daraus emporschiessenden Schlange als Attribut vorkommt[1]), so ist für diesen Typus eine abermalige Beziehung zu Demeter als Mysteriengottheit gegeben, die durch das Schlangenattribut bei seiner Vieldeutigkeit in keiner Weise behindert wird.

Als fackeltragende Mysteriengöttin darf wohl auch die Statuette des Britischen Museums, Ancient Marbles XI, 46, gelten, die in den Grundmotiven mehr dem Typus des V. Jahrhunderts folgt. Ausser dem gegürteten Wollchiton mit Überschlag trägt die Figur ein Haupt und Rücken bedeckendes Schleiertuch, das die Rechte — jetzt ergänzt — leicht nach vorne zieht. Wegen der hohen Gürtung ist sie nach der Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden[2]), das Ausschweifen des Gewandes um die Füsse deutet auf hellenistische Zeit.

Eine Demeter im Mantel, durch das Attribut der Ähren gekennzeichnet, ist endlich die Statue in München, Brunn Nr. 79 (Clar. 209, 6. Antike Denkm. II[4], Taf. XVII, Nr. 6). Die mehrfach begegnenden Repliken beweisen, dass hier eine typische Darstellung vorliegt. Charakteristisch ist die Anordnung des Mantels in Form einer auf der rechten Schulter gehefteten sog Diplax. Die Faltengebung ist reich, doch fehlt es im Vergleich zu den Werken praxitelischer Zeit an Geschlossenheit, vor allem aber tritt der Körper wieder hinter dem Gewande zurück. Es mag wohl eine Neubildung aus römischer Zeit sein.

---

[1]) Münze von Serdika in Dacien (Caracalla), Sallets Zs. für Numismatik XIII, S. 289. Pick Taf. XIV, 19. Wiener Exemplar: Abh. der Wiener Akad. d. Wissensch. Ph.-H. Classe 1852, S. 910.

[2]) Petersen. Oest. Mittl. 1881. p. 7 f.

G. Gruppenbilder.

I. Demeter auf der Ciste, Kora stehend.

In einem gewissen äusseren Zusammenhang mit Werken des praxitelischen Kreises steht ein Demetertypus, bei dem, wie die obige Beziehung andeutet, nicht sowohl die allgemeinen Formen, sondern auch ein besonderes eigentümliches Beizeichen Anlass zur Zusammenfassung bietet. In Overbecks Zusammenstellung fehlte dieser Typus noch ganz. Seit aber 1876 am Südabhang der Akropolis die erste derartige Darstellung gefunden wurde, ist die Zahl der Beispiele rasch gewachsen, und zwar sind diejenigen attischen Fundortes so zahlreich, dass wir Ursprung und Standort des Bildes auch auf diesem Boden zu suchen haben. Die Bedeutung dieses Typus hat O. Kern eingehend beleuchtet[1]) und sich dahin ausgesprochen, dass die Reproductionen auf ein im Hieron von Eleusis aufgestelltes Mysterienbild zurückzuführen seien. In diesem sei Demeter mit der Tochter zu einer geschlossenen Gruppe verbunden dargestellt gewesen. Während Furtwängler und Philios[2]) sich ebenfalls für Eleusis als Standort der Gruppe erklärt haben, wurde von anderer Seite das athenische Eleusinion genannt[3]).

Der cylinderförmige Sitz von ungefähr quadratischem Höhendurchschnitt ist weder, wie Sybel meinte, ein Kornmaass, noch hat er mit der πέτρα ἀγέλαστος etwas zu thun. Es ist vielmehr die cista mystica, deren Bedeutung für den Demetercult zuerst O. Jahn gewürdigt hat[4]). Das Gerät begegnet in einer den Reliefdarstellungen entsprechenden Form auf zwei in Eleusis gefundenen Friesen, davon der eine zwar römischer Zeit angehört, aber im Anschluss an die echte, alte Mysterienüberlieferung entstanden ist[5]), während der andere bei den im Auftrage der Gesellschaft der Dilettanti veranstalteten Ausgrabungen zu tage kam[6]). In beiden Fällen trägt die Ciste einen flachen Deckel und in Streifen verteilten Schmuck. Wir werden die gleiche Gliederung auch für den Cistensitz um so eher annehmen können, als sie auch bei dem Gerät der Cistophoren von Eleusis begegnet (Phot. des ath. Inst., Eleusis Nr. 74; Michaelis, Anc. Marbl. Cambridge Nr. 1). Die auf mehreren Reliefs rund um den Sitz laufende Kerbe wird dazu gedient

---

[1]) Ath. Mitt. XVII, 125 f.

[2]) Philios A. M. XX, 248.

[3]) v. Schneider, „Kora“, S. 140.

[4]) Hermes III, 217.

[5]) An den Propyläen des Appius Claudius Pulcher C. I. L. I, 619.

[6]) Uned. Antiq. of Att. IV, 7.

haben, den durch Bemalung[1]) hergestellten Schmuck zu gliedern, und kann also schwerlich als Deckelrand gelten[2].) Der Vergleich mit jenen genaueren Darstellungen lehrt auch, dass als Material nicht Flechtwerk[3]), sondern entweder Holz[4]) oder, was mir wahrscheinlicher, Metall zur Anwendung kam. So stellt sich das Ganze als ein festgefügtes, starkes Gefäss mit reicher künstlerischer Verzierung dar.

Ob dem Gebrauche desselben als Göttersitz eine besondere Bedeutung innewohne, lassen die literarischen Quellen so wenig klar erkennen, wie die monumentalen. Was die Ciste selbst angeht, so haben die älteren Gelehrten sie für ein Behältnis der heiligen, bei den Mysterien verwandten Symbole erklärt, das als charakteristisches Beizeichen der Mysteriengöttin diente. Diese Ansicht hat sich auch nach Aufdeckung eines umfangreichen monumentalen Materials behauptet[5]). Wenn Furtwängler die Ciste als ein Opfergerät bezeichnet[2]), so mag das wohl für ihr Vorkommen auf den Heroenmahldarstellungen gelten, allein diese specielle Verwendung war, trotzdem Furtwängler es zu beweisen sucht, wohl schwerlich auch die ursprüngliche und allgemeine. Insbesondere ist mir keine Opferszene bekannt, bei der Demeter auf der Ciste sässe. Die letztere ist ein Cultgerät[6]), dessen Verwendung als Sitz wahrscheinlich mit Bezugnahme auf einen wichtigen Vorgang in der Mysterienfeier erfolgte, ich meine die Aufstellung der ἱερὰ μυστικὰ im athenischen Eleusinion. Gleich zu Beginn der grossen Mysterien erfolgte die Einholung derselben unter dem Geleite der Epheben (Corp. Inscr. Att. III, 1, 5), wobei Frauen als Trägerinnen fungirten, wie die Reliefurkunde vom Rheitosbache ausdrücklich sagt, und die Cistophoren

---

[1]) Kern a. a. O., S. 132.

[2]) Furtwängler, zu Taf. 32 der Sammlung Sabouroff. Auf dem einen der beiden genannten Friese (Uned. Mon. of Att. IV, 7) ist der flache Deckel besonders deutlich gekennzeichnet. An Stelle der Kerbe legt sich ein breiter Ring um die Mitte.

[3]) Furtwängler a. a. O. stützt sich auf Darstellungen römischer Terrakotten und Sarkophage, wo die Ciste allerdings häufig aus Flechtwerk besteht. Allein höchstwahrscheinlich sind diese beeinflusst durch die Bilder der sog. Cistophoren, Münzen, die nach Einrichtung der Provinz Asia geprägt wurden. Das darauf abgebildete Gerät gehört aber, wie Jahn (Hermes III, 323) gezeigt hat, dem bacchischen Culte an und ist mit dem Liknon identisch, das, aus Flechtwerk bestehend, auf denselben Terrakotten begegnet. Allerdings unterscheiden die späteren Grammatiker κίστη als ein ἀγγεῖον πλεκτόν von der κιβωτή ξυλίνη, allein in praxi hat sich, wie Pausanias' Bemerkung über die Ciste der Kleoboia zeigt, eine so scharfe Differenzirung nicht behauptet.

[4]) Bulle, Röm. Mitt. IX, 146.

[5]) Kern a. a. O., S. 137.

[6]) Rubensohn, Ath. Mitt. 1898, S. 100.

gleichfalls erkennen lassen; da jene sich als Vertreterinnen der vornehmen Familien beteiligten, so ist es durchaus wahrscheinlich, dass sie heilige Geräte, nicht aber Opfergaben trugen. Über das Wesen der ἱερά ist freilich Näheres nicht überliefert, aber vielleicht ist das argumentum ex silentio hier einmal wertvoll. Würde es sich um sichtbar und frei getragene, für alle Zuschauer erkennbare Dinge handeln, so würde doch etwas Genaueres darüber verlautet haben. Dass dies nicht der Fall war, ersieht man aus Clemens Alexandrinus Worten: οἷαι δὲ καὶ αἱ κίσται αἱ μυστικαί. δεῖ γὰρ ἀμογυμνῶσαι τὰ ἅγια αὐτῶν καὶ τὰ ἄρρητα ἐξειπεῖν[1]). Im Eleusinion blieben die ἱερά vom 14.—19. Boëdromion aufbewahrt, gerade während der Zeit also, wo man die Epidaurien, das Fest des von Epidauros nach Athen zu den Mysterien kommenden Asklepios, feierte. Eine unverkennbare Anspielung darauf bietet ein aus dem athenischen Asklepieion stammendes Votivrelief[2]), zu dem neuerdings eine Parallele in Epidauros gefunden wurde[3]). Auf beiden ist neben Asklepios Demeter auf der Ciste samt ihrer Tochter dargestellt. Das Vorkommen der Ciste bei einer solchen Gelegenheit scheint mir so bezeichnend zu sein, dass ich daraus die Entstehung des hier zu besprechenden Demetertypus erklären möchte. Derselbe wurde für ein athenisches Heiligtum geschaffen und erinnerte die Athener daran, dass die hehre Deo mit ihren heiligen Symbolen zeitweise in ihrer Mitte Wohnung nahm. Diese für das Original anzunehmende specielle Beziehung wurde natürlich bei den späteren Reproductionen der Kleinkunst weniger berücksichtigt, da diente die Ciste lediglich als Charakteristikum der Mysteriengottheit.

Die Reconstruction dieses Originals wird erschwert durch den Mangel an künstlerischer Behandlung, den fast alle Nachbildungen aufweisen. Kern nahm eine in Eleusis gefundene, von einer Panathenäenvase herrührende Scherbe als Ausgangspunkt, da hier die Gruppe der beiden Göttinnen nicht wie sonst in eine Handlung hineingezogen sei, sondern frei auf der neben der Figur der Stadtgöttin errichteten Säule stehe. Allein die Darstellung der Einzelheiten ist unklar, die Ciste nicht deutlich zu erkennen, die Hände Demeters sind gehoben wie um etwas zu halten, doch fehlen die Attribute. Eine zweite ähnliche Scherbe (Philios, Ath. Mitt. XX, S. 249) vermehrt noch die Ungewissheit, da die Figuren hier umgestellt sind, sodass auch die Anordnung der Statuen, die Kern aus der ersten

---

[1]) Protr. 19 P.

[2]) Girard l'Asklepieion d'Athènes, S. 43. Vergl. Bull. de corr. hell. I., S. 162.

[3]) Ath. Mitt. XXIV, Taf. VIII. Nat.-Mus. 1426.

Scherbe abgeleitet hatte, wieder in Zweifel steht. Am ehesten könnte man die eine der kleinen aus Eleusis stammenden statuarischen Gruppen als Replik des ursprünglichen Bildwerkes zugrunde legen. Es wird aber bei einem Herstellungsversuch besser sein, von möglichst breiter Grundlage auszugehen, wobei auch die ausserattischen Monumente heranzuziehen sind. Bei dieser Zusammenfassung löst sich deutlich ein Kreis von Darstellungen heraus, in denen die Götterbilder trotz ihrer Verwendung innerhalb einer bestimmten Handlung einen dem Wesen einer Cultgruppe entsprechenden, kurz einen monumentalen Charakter bewahrt haben[1]).

Auf den nebenstehend (S. 103) aufgezählten Bildwerken erscheint die Göttin in feierlicher Haltung; die eine Hand stützt sich auf das stehende Szepter, wodurch die aufrechte Stellung erst recht deutlich wird, der Kopf ragt frei empor, das Antlitz ist geradeaus gerichtet. Die andere Hand weist nur in einem Fall ein Attribut in Gestalt eines Ährenbüschels auf, doch ersehen wir aus den Münzbildern, dass es sich hierbei um Wiedergabe eines typischen, dem Original also eigentümlichen Zuges handelt. Besonders veranschaulicht eine Münze von Paros[2]) die Göttin genau wie der athenische Altar. Dieses Münzbild und eines von Markianopolis in



Abb. 8.
Münze von Paros.

[1]) Von der Kernschen Liste sind weggelassen Nr. 3, da sich die Figur jetzt als Triptolemos erklären lässt, sowie Nr. 5, 8 und 10, da sie nur ganz geringe Reste der sitzenden Demeter geben.

[2]) Head, Coins of the ancients, pl. 56, Nr. 35. Vergl. noch die Münze aus Sestos Ant. Denkm. II[4], Text S. 254, Nr. 25. Mysterien auf Paros, das auch Demetrias hiess, werden im Homerischen Hymnus v. 496 erwähnt. Dass dabei die Ciste eine Rolle spielte, geht aus der Notiz des Pausanias (X, 28, 3) über die Fahrt der Kleoboia hervor. Demeter und Kora auf einer parischen Inschrift: Bull. de corr. hell. I, 135, Nr. 54. Demeter Karpophoros: C. J. Gr. 2384[4].

	Typus der Demeter in monumentaler Haltung.					Typus der zugeordneten Kora.	
	I. Nach rechts sitzend.					Stehend.	
	Fundort und Art des Kunstwerkes.	L. Hand (hinten).		R. Hand (vorne).		Gewand.	Attribut.
1.	Athen, Kerameikos. A. M. IV. T. XX. Altar.	Hochgehoben	Szepter.	Vorgestreckt.	Aehren.	—	—
2.	Athen, Dionysostheater. Sybel 361. Votivrelief.	"	(Szepter.)	Im Schooss.	?	Grosser drapierter Mantel.	Fackeln.
3.	Eleusis. Kern Nr. 1. Panathenäenvase.	"	"	Gehoben.	?	"	"
4.	Eleusis. Kern Nr. 2. Votivrelief.	"	"	"	?	"	"
5.	Epidauros. Nat.-Mus. 1426. Votivrelief.	"	"	Im Schooss.	—	"	—
	II. Nach links sitzend.	R. Hand.	(hinten.)	L. Hand.	(vorne.)		
1.	Athen, Stadion. Berl. Kat. Nr. 709. Votivrelief der Wäscher.	Gehoben.	Szepter.	Im Schooss.	?	"	"
2.	Athen. Nat.-Mus. Sybel 1488. Votivrelief.	?	?	?	?	"	"
3.	Eleusis. A. M. XX. p. 249. Panathenäenvase.	Gehoben.	Szepter.	Leicht gehob.	?	"	"
4.	Eleusis. A. M. XXIV, p. 56, Tf. VIII, 3. Scherbe.	"	"	"	—	—	—

Moesien[1]) zeigen auch eine Stephane[2]), höchst wahrscheinlich im Anschluss an das Originalwerk[3]).

Die Gruppe hebt sich noch deutlicher ab, wenn wir die übrigen Darstellungen damit vergleichen; da ist die Haltung der Göttin unruhig, der Oberkörper neigt sich nach vorne[4]), den Adoranten entgegen, der Kopf ist ein wenig gesenkt, die Hände oder Arme nehmen eine ganz verschiedene Stellung ein[5]), je nach dem die Göttin in nähere Beziehung zur Tochter gesetzt ist, oder im Verkehr mit Priester und Betern steht[6]). Dazu aber zeichnet sich jene Reihe noch durch ein die zugeordnete Korafigur betreffendes Kennzeichen von entschieden monumentalem Charakter aus: Diese erscheint stets in der oben besprochenen Manteltracht, meist auch mit Fackeln in den Händen. Auf den übrigen Bildwerken ist die Koragestalt wiederum ganz ungleichmässig behandelt, nur einmal begegnet der lange Mantel.

Jenes Wiederkehren der zwei gleichartigen Figuren macht es unzweifelhaft, dass das Demeterbild mit der Ciste einen Teil einer statuarischen Gruppe gebildet hat. Wie die beiden Figuren darin zueinander geordnet waren, lässt sich aus den erhaltenen Bildwerken nicht mit Sicherheit entnehmen. Wahrscheinlich stand Kora nicht auf der Seite der Mutter, wo sich das Szepter befand, und da auf dem Altar das Ährenbüschel von der Linken gehalten wird, diese auf den anderen Abbildungen meist ruhig im Schoosse ruht, so wäre als Standort der Korastatue die linke Seite (v. B.) anzunehmen. Jedenfalls aber hat der Meister die beiden Figuren, entsprechend der innigen Vereinigung der beiden Göttinnen, zu einer in sich geschlossenen Gruppe verbunden und so die Typik um ein neues Glied bereichert, wenn er auch in der Behandlung der Einzelfiguren sich an Vorhandenes anlehnte. Dazu stimmt ja auch die eine der beiden Miniaturgruppen, die allerdings vielleicht eine weitere Umbildung der Originalgruppe durch noch engere Vereinigung der beiden Figuren repräsentirt.

Für die Entstehung der Gruppe ist durch das Vorkommen des praxitelischen Koratypus ein terminus ante quem gegeben; dass wir nicht über das vierte Jahrhundert hinausgehen dürfen, verlangen die demselben noch

[1]) Pick, Münzen Nordgriechenlands, Taf. XIV, 15.

[2]) Vergl. noch die Vase der Sammlung Tyskiewicz, Fröhner pl. X.

[3]) Hieran wären als spätere Umbildungen, und zwar mit Weglassung der Ciste, die schon von Overbeck herangezogenenen Terra-mater-Bilder anzureihen.

[4]) Aus Athen. Girard, Taf. II.

[5]) Rechter Arm untergeschlagen. Athen Sybel 7123. — Linker Arm auf den Oberschenkel aufgestützt. Sybel 1480. — Rechte Hand auf der Ciste. Kern, Figur 4, S. 129.

[6]) Urkundenreliefs, Kern. Fig. 6 und 7, S. 130, 131.

angehörigen Urkundenreliefs. Als Standort der Cultgruppe hatte Kern Eleusis vorgeschlagen, da die Vasenscherbe und zahlreiche andere die Gruppe wiedergebende Bildwerke dort gefunden seien. Da aber der Fundort der Vasenscherben offenbar wenig für den Standort des darauf abgebildeten Kunstwerkes besagt, da ferner von den bedeutsameren plastischen Nachbildungen, wie die Liste zeigt, eine erhebliche Anzahl auf Athen entfällt, so neige ich im Zusammenhang mit den oben besprochenen Asklepiosreliefs zu der Annahme, das Sitzbild der Demeter mit der Ciste habe sich in Athen befunden.

II. Die Gruppe des Damophon.

Ein zweites Glied in der Reihe der Gruppentypen befand sich in Lykosura, gearbeitet von der Hand des Damophon von Messene, dessen Schaffenszeit am wahrscheinlichsten in das zweite vorchristliche Jahrhundert gesetzt werden kann[1]). Wenn auch im Peloponnes gelegen, darf das Heiligtum von Lykosura doch vielleicht in diesen Zusammenhang gezogen werden wegen Beziehungen zum eleusinischen Cult. Wenigstens wird von dem Dienste der „Grossen Göttinnen“ in dem nahebei gelegenen Megalopolis ausdrücklich gesagt: καὶ τὰ δρώμενα τῶν ἐν Ἐλευσῖνί ἐστιν μιμήματα (Paus. VIII, 31).

Das Bildwerk des Damophon ist das einzige unseres Kreises, von dem Pausanias eine eingehende Beschreibung gegeben hat (VIII, 37). Danach sassen die Göttinnen vereint auf mächtigem Throne, dessen Höhe durch ein Fussgestell vermehrt wurde; das Ganze war angeblich ein riesiger Monolith. Links (v. B.) sass die Mutter, in der Rechten die Fackel; die Linke hatte sie der Tochter aufgelegt, also etwa auf deren rechten Arm oder noch eher, wie Jahn meinte, auf die Schulter. Kora, hier Despoina genannt, sass rechts, die Rechte auf die Ciste legend, die auf ihren Knien ruhte, während sie mit der Linken das Szepter fasste.

Hiernach war also die Einheit der Gruppe durch das Zusammenfügen der Figuren auf einen Thronsitz und durch die Geste der Mutter ausgedrückt. Dazu erhielt sie durch die rechts und links aufragenden grossen Attribute (Szepter und Fackel) eine Art dekorativen Abschlusses, besonders gegenüber den zahlreichen rings um die Hauptgruppe aufgestellten Figuren.

Die an der Cultstätte ausgeführten Ausgrabungen haben einiges Material zu Tage gefördert, das auf diese Gruppe bezogen werden muss. Nächst

[1]) Ath. Mitt. XVIII, S. 219 ff. (Dörpfeld); Collignon II, 682 D. Ü.

den Resten des Thrones, die noch ihrer Zusammensetzung harren, aber jedenfalls beweisen, dass das Ganze kein Monolith war[1]), ist vor allem zu nennen ein weiblicher Kopf mit einem Stück des Schleiertuches. Das Antlitz ist voll und schön gerundet, die Haarwellen verlaufen vom Scheitel gleichmässig nach rückwärts. Zu erwähnen ist ferner eine Hand mit Fackelrest und eine mit dem Fragment eines Szepters, sowie endlich der eigenartige Rest eines reichgestickten Mantels. Dies Wenige genügt aber noch nicht, um eine Vorstellung von dem Gesamtbildwerke zu gewinnen. Doch möchte ich statt dessen auf einige andere der Beschreibung einigermassen entsprechende Bildwerke hinweisen, bei denen sich Nachklänge an das grosse Werk des Damophon, wohl die letzte bedeutende originale Schöpfung eines griechischen Künstlers auf unserem Gebiete, finden.

Auf hohem, kunstvoll gearbeitetem Sitze mit grossem Fussschemel und hoher Rücken- und Seitenlehne, die lange, brennende Fackel in der Rechten emporhaltend, so thront in feierlicher Haltung Demeter auf dem bekannten Wandgemälde des Nationalmuseums in Neapel (Overbeck, Atlas XIV, 9. Müller-Wernicke, Ant. Denkm. II[4], Taf. XVII, 12). Dass diese Darstellung in römischer Zeit auch sonst wohl recht geläufig war, beweisen die Münztypen: Overbeck, M. Taf. VIII, Nr. 11—13, Müller-Wernicke II[4], Taf. XXI, 24 (Ceres Augusta), sowie das Terrakottarelief Overbeck, Taf. XVI, 2. Bemerkenswert ist die nach links gerichtete Haltung des Kopfes und Oberkörpers bei der Figur des Gemäldes. Das Haupt ist von einem hinten herabfallenden Schleier umrahmt. So lässt sich im Zusammenhang mit den oben genannten Berührungspunkten und mit dem nach rechts gewendeten, ein Schleiertuch tragenden Kopf, der sich an der Cultstätte fand, wohl an die Möglichkeit denken, dass hier Erinnerungen an Damophons Werk vorliegen.

Auch für die Kora Damophons möchte ich auf ein in manchen Punkten der Beschreibung des Pausanias entsprechendes Bild hinweisen, das zwar wieder eine Göttin allein darstellt, doch so, dass ihre Zugehörigkeit zum demetrischen Kreise ausser Zweifel steht. Es ist abgebildet auf Tafel CLIV aus Gerhards Antiken Bildwerken, die zu denen gehört, die niemals an die Öffentlichkeit gelangten. Ich gebe die Zeichnung hier in halber Grösse nach dem mir von Herrn Professor Michaelis freundlichst überlassenen Exemplar (Abb. 9). Gerhard hat sich, soviel ich sehe, nirgend ausführlich über Art und Bedeutung des Kunstwerkes ausgesprochen,

---

[1]) Vergl. Cabbadias, Fouilles de Lykosura, Livr. I. Müller-Wernicke A. D., II[4]. Text S. 205.

doch darf folgende Stelle seiner Schriften darauf bezogen werden: „Das Rind, ein natürliches Attribut der Ackergöttin. . . . findet sich ihrer Darstellung nur selten beigesellt, ist jedoch hier und da vorzufinden, so zugleich mit dem Schwein neben einer sitzenden Ceres aus Marmor (im Collegio Romano)“[1]). Das Vorkommen der beiden Tiere neben einer sitzenden Göttin ist so singulär, dass wir in der Figur jener Zeichnung wohl die Marmorstatue aus dem Collegio Romano wiederkennen dürfen, was übrigens auch O. Jahn schon gethan hat[2]). Freilich ist sie heute dort ebenso wenig zu finden wie zu Overbecks Zeit[3]).



Abb. 9.
Kora mit der Ciste, angeblich in Rom.
(Nach Gerhard.)

Immerhin besitzt die Abbildung ihren Wert für unsere Frage. Nach den darauf angegebenen punktirten Linien war der Kopf[4]) und der rechte, vorgestreckte Arm ergänzt, echt aber die Ciste, auf die das Wort des Pausanias: ἐπὶ τοῖς γόνασιν ἔχει mit einiger Einschränkung angewandt werden darf. Allerdings ist es die Linke, welche die Ciste hält, doch mag dies dem Copisten bei der Verwendung der Figur in der Tiergruppe zur Last gelegt werden. Die Ciste hat übrigens hier nicht die an dem Demetertypus beobachtete Form, sondern ist kleiner und sieht fast aus wie ein Bienenkorb, ähnlich wie auf römischen Münzen und Reliefs[5]). Jahn nannte die

---

[1]) Bilderkreis von Eleusis II, Ges. Abhdl. II. S. 397. Anm. 165.

[2]) Hermes III, 330. Overbeck irrte, wenn er die Statue Ince Blundell auf jene Stelle bezog: K. M. II, S. 690. Anm. 18.

[3]) Nach einer gütigen Mitteilung von Herrn Prof. Petersen.

[4]) Auf der obigen Abbildung ist die mit dem Mantelrand parallel laufende Linie verwischt.

[5]) Auf dem Relief in Athen. Sybel, Katalog 4010, kommt ebenfalls eine sitzende Figur mit der Ciste im Schoosse vor.

Figur Demeter, doch ist der Kopf, der allein ausgesprochen matronalen Typus zeigt, ergänzt. Anderseits ist das Cistenmotiv immerhin eigenartig genug, um an Pausanias' Schilderung der Kora zu erinnern, zumal jener auch die leicht nach links gewendete Haltung, der hohe Sitz mit Fussgestell, die monumentale Auffassung der Figur entsprechen.

Soviel sich aus den genannten Bildwerken schliessen lässt, hat es nicht den Anschein, als ob Damophon für die Typik etwas wesentlich Neues geschaffen. Die von ihm angewandte Verteilung der Attribute kann nicht auffallen, da wir Demeter mit der Fackel bereits mehrfach nachweisen konnten. Wenn man sich ferner erinnert, welch anmutige Lösung des Problems, zwei sitzende weibliche Figuren zu engem Verein zusammenzuschliessen, in der Gruppe des Parthenonostgiebels gegeben war, so wird man auch daran zweifeln, ob Damophon die Anordnung seiner Gruppe sich selbst verdankte, um so mehr als man jene Giebelfiguren aus sich selbst heraus als τὼ θεώ gedeutet hat (Collignon II, 26 f.). In seiner Typik dürfte also Damophon von den ältern Schulen abhängig gewesen sein. Mit den herrlichen Gestalten, die aus dem praxitelischen Kreise hervorgegangen waren, war eben auf unserm Gebiete die typenbildende Kraft der griechischen Meister erschöpft, die folgenden brachten es nur noch zu Abwandlungen und Umbildungen vorhandener Themen.

Druck von M. DuMont-Schauberg, Strassburg.



Abb. 2.
Demeter, Museum von Cherchel
(Kekulé.)



Abb. 1.
Relief aus Eleusis. Athen.
(Brunn-Bruckmann.)



Abb. 3.
Kora, Villa Albani.
(Brunn-Bruckmann.)





Abb. 2.
Demeter. Capitolin. Museum.
(Brunn-Bruckmann.)



Abb. 1.
Demeter und Kora vom Brückenbau-Relief in Eleusis.
(Athen. Mitteil.)



Abb. 3.
Kora. Venedig.
(Furtwängler.)



Abb. 1. Relief in Eleusis.



Abb. 2.
Demeter, Venedig. (Furtwängler.)



Abb. 3.
Kora, Sammlung Duval.









